Е. КНИПОВИЧ

ОБ АЛЕКСАНДРЕ БЛОКЕ

Воспоминания Дневники Комментарии

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эта книга известного советского критика Евгении Книпович необычна по жанру. В нее входят воспоминания и дневники Е. Ф. Книпович, тесно связанной с Блоком в последние годы его жизни. В статьях, являющихся дополнением к дневнику, раскрываются творческие связи Блока с драматургией Шекспира и значение для Блока творчества Вагнера.

- Е. КНИПОВИЧ
  -
  - ОБ АЛЕКСАНДРЕ БЛОКЕ
    - I
    - II
  - «МОЙ ВАГНЕР»
  - ШЕКСПИР АЛЕКСАНДРА БЛОКА
- notes
  - 1
  - 2
  - 3

Е. КНИПОВИЧ
ОБ АЛЕКСАНДРЕ БЛОКЕ
Воспоминания Дневники Комментарии

ББК 83.3Р7
К 53
© Издательство «Советский писатель», 1987 г.

Эту книгу писали два человека — одному было чуть больше двадцати лет, другому — за восемьдесят. Точность написанного через шестьдесят лет после 1918–1921 годов корректировалась разрозненными дневниковыми записями тех лет, точность написанного в 1922 году подтверждается свежей еще памятью. Все, что в записках 1922 года требует, с моей точки зрения, комментария для читателя сегодняшнего дня, оговорено мною в предисловии к этой части книги.

И последнее — выражаю мою горячую благодарность Илье Самойловичу Зильберштейну, по энергичному настоянию которого я взялась за этот труд, а также Маэли Исаевне Фейнберг — редактору моему, Игорю Олеговичу Шайтанову и Михаилу Зиновьевичу Долинскому за постоянную и дружескую помощь в работе.

ОБ АЛЕКСАНДРЕ БЛОКЕ

I

Когда сейчас — через шестьдесят лет — я пытаюсь восстановить в памяти пережитое тогда, я особенно Ьстро ощущаю необходимость жесткой дисциплины, точного разграничения двух времен и двух восприятий.

Я не хочу спорить, не хочу опровергать легенды, бытующие в литературных кулуарах, а также и в работах некоторых мемуаристов, тем более что я знакома с очень небольшим числом произведений этого жанра.

Попытаюсь «нелживо и неспешно» рассказать о Блоке, таком, каким я его знала в 1918–1921 годах.

Понимаю, что по многим приметам и реалиям образа жизни, быта, связей и отношений с людьми Блок пооктябрьских лет не похож на Блока 1901 или 1908 года.

И — в этом я уверена — все-таки похож в том главном, что определяет его путь, о котором он сказал: «…путь среди революций; верный путь».

Сейчас очень легко быть «умнее» Блока, потому что он действительно не знал революционной теории и не верил в ее значение, потому что острейшее предчувствие «тектонических» сдвигов в судьбах человечества порой получало в его толковании христианско–эсхатологическую окраску. И многое еще можно напомнить и перечислить. А потом — повторить слова самого Блока: «Путь среди революций; верный путь». «…Только вкратце хочу напомнить Вам наше личное, — писал Блок в неотправленном письме к Зинаиде Гиппиус. — Нас разделил не только 1917 год, но даже 1905–й, когда я еще мало видел и мало сознавал в жизни. Мы встречались лучше всего во времена самой глухой реакции, когда дремало главное и просыпалось второстепенное. Во мне не изменилось ничего (это моя трагедия, *как и Ваша*), но только рядом с второстепенным проснулось главное».

Я думаю, что здесь Блок — по великой беспощадности своей — несправедлив к себе. Ведь во время самой глухой реакции созданы не только стихи страшного мира, где воплотилась боль за унижение человека, ненависть ко всем уродствам и болезням в жизни предреволюционного времени. В эти же годы — черные годы — созданы стихи о России, «Ямбы», «На поле Куликовом» — цикл, пронизанный волей к подвигу, огненной любовью к Родине,

огненной верой в ее великое будущее. Вот это главное, языками пламени прорывавшееся даже в самое страшное время, и стало основным после Октября. Но «второстепенное» то, что рождало в предреволюционные годы трагическую противоречивость мировосприятия, — тоже продолжало жить в сознании художника, вызывая несправедливое самоосуждение и страх перед великой силой организации, исступленное и нетерпеливое желание, чтобы все в жизни стало прекрасным — тут же, во мгновение ока.

Но взрывы «второстепенного» — гнев на себя и других, опасения, несправедливость оценок — не меняли главного: твердой, нерушимой веры в величие Октября, в необратимость той перемены, которую он внес в жизнь всего человечества. Об этом по–своему, на своем языке, он говорил мне и в 1921 году. И спасибо К. Федину, что он в своих заметках о Блоке дал этому прекрасное подтверждение. Федин вспоминает речь Блока о Пушкине в феврале 1921 года (в Доме литераторов, убежище старой интеллигенции) — трагическую речь «О назначении поэта».

«Когда в душной передней толпились около вешалок, тесня со всех сторон Блока, с ним рядом очутился старый писатель, один из тех, что составляли внутренний лик Дома литераторов… С очевидным удовлетворением, но с болезненной миной он посочувствовал Блоку:

— Какой вы шаг сделали после «Двенадцати», Александр Александрович!

— Никакого, — ровно и строго отозвался Блок. — Я сейчас думаю так же, как думал, когда писал «Двенадцать».

И эта святая верность «главному» отразилась в последние годы жизни Блока — на большом и малом, на восприятии и оценке событий, людей, работе, на отношении к трудностям быта.

Аккуратный до педантизма, рыцарски вежливый, органически неспособный не выполнить даже самого незначительного обещания, бесконечно внимательный к нуждам близких и очень далеких, Блок в трудные послеоктябрьские годы мог поистине служить образцом подлинной человечности. Он с огромным уважением относился ко всем видам и формам труда. Он говаривал, что «работа везде одна — что печку сложить, что стихи написать». Ладный, высокий, неутомимый ходок, он спокойно и естественно — без интеллигентского кокетства — орудовал молотком и пилой, топором и лопатой. Блок с теннисной ракеткой — непредставим, но всякую физическую работу он делал так, как делает ее русский человек — «золотые руки». Блока раздражала отвлеченность, физическая

неприспособленность интеллигентов, возводимая к тому же в ранг добродетели. Жило в нем чисто горьковское отвращение к «духу», оторванному от плоти, от жизни, а также и к попыткам поднять бытовые лишения (пусть самые тяжелые) до уровня духовной трагедии.

Пафос замятинской «Пещеры» носил для Блока, как и для всех настоящих людей, несколько комический характер. Конечно, очень нелегко терпеть отсутствие тепла и света в доме, постоянное недоедание, а то и голод, обмороженные руки. И очень нелегко волочить, например, на самодельных саночках (а то и просто волоком на веревке) бревно от разобранного деревянного домишки на окраине. Но к восприятию событий, работе, интересам все это как бы не имело прямого отношения. Никто из настоящих людей в те годы не бодрился искусственно — просто эти реальные невзгоды лежали в другой плоскости, нежели все, чем одаривала тогда жизнь. А от тягот быта оборонялись юмором, шуткой. Так, помню чуть пародийно–торжественную интонацию, с какой Блок произнес:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые,
Его призвали всеблагие,
Как собеседника на пир.

Любовь Дмитриевна откликнулась: «Призвать-то призвали, вот только кормят на пиру неважно».

В последние годы жизни Блок любил огорошить поклонника «абсолютных ценностей» заявлением вроде: «У купца честность одна, у барина — другая, а у мужика — третья». И, неожиданно утвердив классовость морали, с интересом поглядывал на раздавленного его «цинизмом» собеседника. А по уходе его заявлял мне с озорной усмешкой: «Это я ему нарочно сказал!»

Не менее скептически относился он к инвективам против «комиссаров». Так, некий защитник прав личности, мобилизованный на расчистку улиц после зимних заносов, поведал нам о том, что он в знак протеста швырнул лопату грязного снега в проезжавшую мимо комиссарскую пролетку. «А в пролетке сидел Анатолий Федорович Кони», — приподняв брови, спокойно внес поправку Блок. Дело в том, что ученый–юрист А. Ф. Кони, знакомый или друг многих больших или даже великих писателей, сразу после Октября включился в культурно–просветительную работу. Он выступал с лекциями и воспоминаниями о Толстом, Достоевском, Тургеневе. А. Ф. Кони был в ту пору человеком старым и к тому же тяжелобольным. Вот

почему Петросовет предоставил в его распоряжение пролетку — по тем временам роскошь неслыханная. Реплика Блока не была фактической справкой. Кто сидел в пролетке, он не знал, так же как его собеседник. Смысл реплики — в другом. Она отмечала подлинное отношение «комиссаров» к интеллигенции, работающей для народа.

Исследователи, публицисты, авторы мемуаров порой сознательно, порой бессознательно выбирают из сокровищницы мыслей, высказываний деятеля культуры, о котором идет речь, только то, что более всего подходит к их заранее данной концепции. Но ведь в такой сокровищнице обычно живет столько противоречивых и равно убедительных утверждений. И думаю, что они настоятельно требуют спокойного и непредвзятого сопоставления.

Ведь даже Иванов–Разумник не замалчивал бессмертных слов: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию». Но, опираясь на строчки стихов, которые Блок создал после поражения революции 1905 года, он пытался обосновать свою концепцию отношения Блока к победившей революции 1917 года, Великой Октябрьской социалистической революции, Блок-де принял и воспел стихийную силу — вихрь, разрушающий старый мир, — но после «Двенадцати», после января 1918 года стал угасать, не найдя себе места и доли в строительстве нового, безрадостно, ради хлеба насущного, выполняя культурно–просветительные обязанности.

Это неправда. Или, точнее, одна из тех отвратительных, обывательских полуправд, которые, упрощая, в корне извращают подлинную правду.

Надо очень предвзятым взглядом прочесть то, что Блок написал в 1918–1921 годах — от «Интеллигенции и революции» до «О назначении поэта» и «Без божества, без вдохновенья», надо закрыть глаза на все раздумья в дневниках и записных книжках о театре для народа, для нового зрителя, об издании классиков для нового читателя, о том, как сейчас должны по–новому прозвучать Шекспир, Гёте, Гейне, чтобы твердить об усталом равнодушии Блока к строительству культуры. Слова о том, что ему надоели слишком многочисленные заседания? А кто ж их любит, даже тогда, когда они не посвящены «объединению ТЕО и ГУ КО НА»! Надоело многое другое — претензии О. Д. Каменевой, борьба самолюбий в театре, профессорская тупость и умеренность? Так это же были завалы старого на пути строительства нового. После заседания Комиссии по изданию русских классиков (при Наркомпросе) Блок писал: «Это — труд великий и ответственный. Господа главные интеллигенты не желают идти в труд, а не в «с

кондачка». Вот что я еще понял: эту рабочую сторону большевизма, которая за летучей, за крылатой. Тут-то и нужна их помощь. Крылья у народа есть, а в умениях и знаниях надо ему помочь. Постепенно это понимается. Но неужели многие «умеющие» так и не пойдут сюда?» Блок — один из первых — «пошел». И спасибо хорошему человеку Самуилу Мироновичу Алянскому за то, что он в воспоминаниях своих сохранил отчаянно–максималистские планы Блока для практического «совмещения» рабочей и крылатой стороны культурного строительства. «Все нужно добывать революционным путем. Может быть, надо взять отряд красногвардейцев, объяснить ему цель необходимого для государства похода, поехать вместе с ним на бумажную фабрику — конфисковать всю бумагу, которая найдется на складах, и гнать ее в Питер маршрутными поездами под охраной тех же красногвардейцев. С другим отрядом — занять типографию. Вероятно, только так надо действовать. А для таких действий опытных людей еще нет». Слова эти были сказаны, когда Блок уговаривал С. Алянского взять на себя обязанности заведующего издательским бюро Репертуарной секции Тео Наркомпроса.

Ссылку на малый опыт Блок не принял, справедливо посчитав: «Опыт не поможет нашему делу. Мы делаем такое дело, у которого опыта еще нет, его надо заново создавать. А чтобы его создавать, нужна полная и глубокая уверенность, что дело это очень важное и крайне необходимое…»

Я на своей судьбе ощутила доверие Блока к людям, не имеющим опыта, но обладающим кое–какими знаниями и твердой верой в то, что строительство нового — «дело важное и крайне необходимое». И если С. Алянский в двадцать шесть лет стал заведующим издательским бюро Репертуарной секции Тео, то я в двадцать стала заведующей группой архивных разысканий той же секции, возглавлял которую сам Блок.

С первых дней, с первых шагов нашего знакомства я ощутила, тогда еще не очень понимая и обобщая, эту неразрывную в сознании Блока связь между крылатой и рабочей стороной культурного строительства.

Поводом для нашего знакомства стало то, что в декабре 1917 года я послала Блоку по почте стихи, которые я писала, потому что происходящие события заставили меня усомниться в них. Мне был нужен совет скорее не литературного характера. Стихи были «дооктябрьские», и в ответном письме Блок справедливо сказал:

«Я мог бы сделать Вам довольно много технических замечаний относительно Ваших стихов, которые пока — ничьи, но могли бы стать Вашими при известных условиях и т. д.

…Оттого ли, что Вы так любите искусство, Вы очень замкнулись — лица не видно, голоса не слышно. По стихам и по письму мне кажется, что Вас не коснулись события… Не думайте, что я Вас призываю думать о политике. Я Вас призываю к потрясению, к прозрению, к удивлению, с которого начинается поэзия, так же и философия».

Что касается стихов, то тут я в ответном письме не стала спорить, но о «незатронутости» событиями сказала довольно сердито.

В ответ тут же пришло коротенькое письмо: «Простите, если я Вас не понял. Я не хотел Вам причинить неприятность. Переписываться теперь трудно, если хотите — зайдите просто, позвонив по телефону, чтобы застать меня дома».

Так и произошла наша первая встреча и трехчасовой разговор — самое любопытное — не о стихах, а о революции, жизни, культуре.

Я отметила в дневнике, который (не регулярно) вела тогда, и то, что Блок говорит «очень по–своему», «на своем языке» (это он тут же обнаружил и в моей манере говорить), что много он помогает в разговоре жестом и улыбкой. «Бывают разговоры такие, такие, а у нас с Вами — такой (круто ведет рукой вверх). Обрадовался, когда узнал, что я люблю Аполлона Григорьева, что Стриндберга знаю давно и даже читала в подлиннике. «Выясняется», — говорит он и смеется».

Но главное в разговоре было все же о событиях, тоже на «своем языке».

«Сейчас ходить нельзя, разве можно ходить, надо прыгать, летать». — «Как летать?!» — «Да так — летать, полет, élan», — опять помогает себе жестом и смеется».

Чтобы дать мне понятие о том, как он видит, вернее, ощущает события, он рассказывает об океане: на подступах — ручеек среди папоротников — «и вдруг — зеленые пропасти, хляби, лохани, крабы, медузы. Что растет, что живет в океане, ведь можно помешаться, если остро воспринять это — что растет, что живет в океане!».

Об одном необходимом условии полета сказал мне Блок тогда: «Вы не должны честно относиться к жизни — это кадетское отношение, оно и во мне заложено, но его надо преодолевать. Если оно столкнется с главным, то надо думать — вот мое перебило — и обмануть себя, не обманывая. Иначе нельзя — это и есть фаустовский путь».

За точность слов, записанных сразу, я отвечаю. Смысл был неясен мне тогда. Теперь я понимаю — речь шла все о той же ссоре «стихии» — носителя духа музыки с нравственностью. Об

этом Блок столько раз говорит в дневниках и статьях той поры. Всякая преждевременная попытка помирить мораль с музыкой революции, по его мысли, безнадежна. Помирятся они лишь тогда, когда все звенья, все составные части морального кодекса старого общества уйдут в небытие: «Требуется действительно похоронить отечество, честь, нравственность, право, патриотизм и прочих покойников, чтобы музыка согласилась помиритьсясмиром».

Каждый революционный взрыв, по мысли Блока, даже взрыв, чьи масштабы бесконечно малы по сравнению с Октябрем, или даже предощущение взрыва отражались в искусстве конфликтом музыки с нравственностью: свидетельство тому — Карл Моор и Владимир Дубровский, капитан Ахав и Вильям Ратклиф.

В этом, кстати сказать, пафос блоковского «Каталины».

Блок очень настороженно относился к излюбленным в ту пору профессорским разглагольствованиям о «нравственности» (в пику «безнравственности» большевиков).

«…До сих пор, — пишет Блок в отзыве на статью Ф. Зелинского о двух трагедиях Иммермана, — искусство считают возможным выпускать тоЛько в попонке и на ленточке, под надзором нравственности… Все-таки — это еще средние века мысли. А реальная политика, насколько могу судить, давно уже сама такую этическую попонку сбросила; хорошо или плохо она поступила, не знаю, но по–своему она права… Если искусству не перечить, оно с нравственностью встретится; если же не отставать от него ни на шаг, твердить художнику на каждом шагу — будь паинькой, то художник начнет бунтовать и выкрикивать свою правду, хотя бы очень грубыми словами, вроде «Октября в искусстве». Слова эти грубы, приспособлены к газетной злобе дня, но в них содержится глубокая правда. Словом, я хочу сказать, что, едва мне скажут, что искусство ходит на веревочке у нравственности, я, художник, немедленно примыкаю к стану футуристов, бросаюсь за баррикаду».

Не случайно эта инвектива родилась при чтении статьи Ф. Зелинского. Блок все время опасался, что вместе с как будто самым бесспорным, самым краеугольным понятием «нравственность» в дело строительства новой, революционной культуры просочится и профессорское, либеральное, кадетское толкование этого понятия.

«Кадет» — это в устах Блока было самое достойное осуждения, самое ненавистное понятие.

«Кадет он круглый, за него не ухватишься», — говорил Блок в первом же нашем разговоре. «Верно, и слова круглые», — ответила я.

По мысли Блока, все, что было живым и благородным в среде «шампанских либералов» 40–х годов, в их поздних и выродившихся потомках превратилось в словесную шелуху и лицемерие. И особенно ненавистным для Блока все это было потому, что, как он говорил, «кадетское — и во мне сидит, оно мое — по крови». Я не думаю, чтобы это было справедливо. Но «второстепенное» в его сознании жило, и с ним мне скоро пришлось столкнуться.

Первую нашу встречу завершили два эпизода.

— Я хотел бы вам подарить какую-нибудь мою книгу, — сказал мне Блок, когда я собралась уходить.

— Спасибо, — ответила я, — но у меня все они есть. (Впоследствии он сказал мне, что ответ ему ужасно понравился.)

— Ну, а мой Аполлон Григорьев — он не так давно вышел — у вас есть?

— Нет, его нет.

— Тогда я вам его подарю.

И уже в передней, когда была открыта дверь на лестницу, он вдруг спросил:

— А «К Лавинии», где «тополей старых качанье», вы помните?

— Нет, не помню.

И тут же, у открытой двери, он прочел все стихотворение наизусть.

Мы стали встречаться. Но чуть ли не во вторую встречу Блок сказал мне о том, что надо что-то вместе делать — иначе сейчас нельзя. Все мы тогда, порой довольно наивно, исходя из чисто логических заключений, припоминали и искали в прошлом то, что может прозвучать сейчас, стать полезным в строительстве нового.

Блоку пришли на память «Ямбы» Барбье, и он попросил, чтобы я достала книгу, а потом мы вместе посмотрим, что мне из нее стоит перевести. От моих слов о том, что я ведь не умею переводить стихи, он попросту отмахнулся.

Он одобрил мой перевод стихотворения «Quatre-vingt treize»:

> Кровавый год — год девяносто третий —
> Не поднимайся вновь из тьмы былых столетий,
> Как лаврами увенчанная тень.

Но воплощение свободы из знаменитой «La curée» (у нас переводят как «Собачий пир») вызвало у него скептическую усмешку. Образ женщины из народа, с мощной грудью, размашистой поступью, обветренным лицом, хриплым голосом, женщины, любящей гром выстрелов и баррикадные схватки, Блок

счел для нас весьма буржуазным.

— А «Свобода» Делакруа? — спросила я.

— Также, — ответил он.

Отношение Блока к Франции, французской истории, культуре было весьма сложным. «Древнее» — рыцарский эпос, Тристан–чаровник, а также предания Бретани — были ему дороги и близки. Но французский классицизм, Просвещение и многое в литературе и искусстве XVIII и даже XIX века было ему ненужным, чуждым «духу музыки».

В его оценке французского реализма XIX века очень чувствовались «бекетовские» традиции. Он был, в сущности, равнодушен к Бальзаку и считал гениальными лишь первые главы «Серафиты». Очень ценил Золя и даже звал героев «Возмездия» своими Ругон–Маккарами.

Воспринимал он творчество «отца натурализма» по–своему — как романтическое и даже фантастическое.

Но самой большой его любовью среди великих реалистов Франиии был Флобер. Он даже переводил в свое время «Юлиана Милостивого». А роман «L'Education sentimentale» (он настоял на заседании редколлегии «Всемирной литературы», чтобы название было не по–старому, то есть «Сентиментальное воспитание», а по–новому — «Воспитание чувств») был одним из самых дорогих ему произведений литературы.

Я забегаю вперед — и говорю уже о временах «Всемирной литературы». Тогда — в 1920 году — мы часто вспоминали Флобера. Но, когда я спросила, как он относится к изображению в романе революции 1848 года, он удивился:

— А разве это там есть? Я не помню.

— А что же вы помните? — засмеялась я.

— Что помню? Фредерик видит мадам Арну — в первый раз на палубе парохода, и алая шаль, брошенная на кресло, чуть не скользнула в воду, и он сделал движение, чтобы удержать ее.

Выбирая, по–своему видя, он оценивал многое в литературе и искусстве. Так, из всего Бодлера, например, он «взял» для себя лишь две строчки:

> Grain de musc qui git invisible
> Au fond de mon éternité[1].

Возвращаясь к февралю — марту 1918 года, я вспоминаю ту «проверку на современность», какую проходили в наших разговорах многие писатели, многие произведения литературы. Неожиданной для меня была его оценка Диккенса.

— Вы думаете, он нежный, даже сентиментальный? Да он —

свирепый! Старый мир весь истыкан, исколот им, все исколото — ложь, лицемерие, тщеславие, презрение к угнетенным.

Часто возникал тогда в разговорах наших и великий сказочник Ханс Кристиан Андерсен. «Снежную королеву» и «Ледяницу» (или «Ледяную деву») Блок воспринимал как-то «лично», биографически. И он не очень верил в счастливый конец первой сказки — победа любви Герды над соблазном гибели в ледяном царстве, которому поддался Кай, вызывала в нем меньшее доверие, чем гибель в ледяном потоке, настигшая Руди — героя второй сказки, — сильного, красивого, удачливого, только раз в трудную минуту заглядевшегося в глаза Ледяницы, но почти с рождения отмеченного знаком ее власти над ним.

В ту пору, хорошо зная стихи Блока, я совсем не знала его статей. И близкое к тому, что он мне говорил тогда о двух своих любимцах — Ибсене и Стриндберге, я потом находила в уже напечатанных текстах.

«Ибсен — орлий клекот, — говорил Блок тогда. — Сидит орел на вершине и клекчет по–своему, не на нашем языке. Идешь к нему, а он уже перепорхнул на другую вершину — и все выше и выше, и не понять его, и уже не видно его, а из горного тумана навстречу выходит — товарищ — Стриндберг, именно товарищ. Вы понимаете, что это за слово — товарищ, ведь это удивительно нужное слово. Не друг, не брат, а именно товарищ. А Ибсена — разве можно понять! Разве «Сольнеса», «Росмерсхольм», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Женщину с моря» можно понять?»

Ибсен для многих был в предреволюционные годы «властителем дум». Стриндберг же был в ту пору гораздо менее замечен.

Но (Блок, по–моему, об этом не знал) Стриндберга — и именно в том же «ключе», что и Блок, — воспринял и любил Горький.

Горький неоднократно поминал «смелого шведа» в своих статьях, как молодых, так и зрелых. В мае 1899 года он пишет о Стриндберге Чехову: «Это большой человек, сердце у него смелое, голова ясная, он не прячет своей ненависти, не скрывает любви. И скотам наших дней от него, я думаю, ночей не спится. Большой души человек». И уже после смерти Стриндберга (в 1912 году) он ставит в пример молодым писателям этого замечательного бунтаря, человека, который «хорошо и просто жил», «хорошо и просто умер».

И — опять забегаю вперед — очень нужное слово «товарищ» вошло и в наши личные отношения.

Летом 1920 года в веселую минуту Блок выдал мне удостоверение с фантастическим грифом, с фантастической

печатью. Оно гласило:

«Предъявитель сего есть действительно товарищ мой Евгения Федоровна. Что приложением печати и подписом подтверждено. Председатель Ал. Блок».

Отсюда и пошло — полу в шутку, полувсерьез — то обращение, каким я начинала свои деловые (для памяти) записки ему. В 1919–1921 годах мы виделись настолько часто, что переписки между нами быть не могло.

Конечно же наши разговоры в первые месяцы 1918 года не сводились к литературе (хотя бы и с точки зрения ее революционной и культурообразующей силы): опасность немецкого наступления, переговоры о мире, «ребячья», по определению Блока, позиция левых эсеров, безоговорочное признание ленинской позиции в вопросе о мирном договоре — следы всего этого есть не только в дневниках и записных книжках Блока, но и в моих записях. Есть в них и следы ненависти Блока — исступленной, какой-то физической — к буржуазии. Он при каждой встрече давал мне номера газеты, где печатались (а иногда и перепечатывались уже опубликованные) статьи — те, которые потом вошли в его сборничек «Интеллигенция и революция». Дал он мне и номер газеты с «Двенадцатью». Не знаю уже сейчас почему, но я читала поэму, не дойдя до своей квартиры, на черной лестнице, при свете спичек, которые я зажигала одну за другой.

Все это шло в русле пробудившегося «главного», но очень скоро я стала интуитивно ощущать и существование дремлющего «второстепенного» — отголосков всего того, что выходило на поверхность в самые глухие годы реакции.

«Баюкающая» привлекательность мыслей о самоубийстве, двойники, многие, которые живут в нем («и в Вас — тоже, — говорил он мне, — живут minimum две»). Я тогда в духе дореволюционной терминологии определила это как существование двух Блоков, и этот второй сковывал меня в общении, потому что «второстепенного» хватало и у меня самой.

27 марта (дата отмечена в записной книжке Блока) во время нашей встречи «второстепенное» вышло на поверхность: неверие в себя, груз прошлого, ощущаемый через образ одного стихотворения Ибсена («труп в трюме», который не даст кораблю дойти до дели), гибель в ледяных пространствах и, наконец, прямой вопрос: «Как вы думаете — выкручусь я?»

Моя вина — я не поняла, не почувствовала, что это не столько вопрос, сколько просьба. Я не восприняла как должное и те слова, с которых начался наш разговор: «У меня умерла сестра», — я обманула оказанное мне доверие, и это привело к

встречам «на людях», к отчуждению, а может быть, отчасти и к тому, что я на три летних месяца уехала из Петрограда.

Но через три месяца я в письме попыталась ответить на вопросы, вставшие в том мартовском разговоре.

«…У меня такое чувство, — писала я 1 сентября 1918 года, — точно я стою под висящей лавиной. И не об этом ли говорил Ибсен в «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»? Неужели нельзя встретить солнце и не быть погребенной под снегом?.. Теперь я понимаю, почему Вы говорили, что стихи о Прекрасной Даме лучшее, что Вы написали. Тогда с Вами был тот луч солнца, за которым Рубек шел на гору и который Вы потеряли в красивом сне, в хмельной радости мира, — в Нечаянной радости, которую Вы сейчас ненавидите за это. Верно ли я поняла? И верно ли я поняла «Двенадцать» как залог того, что из своего мира Вы вырветесь в мир большой? Потому что знать то, что Вы знаете, и не выкрутиться — это невозможно. Вы знаете много, скажите, есть ли спасенье, дойдет ли солнечный луч? Не пророчества я жду от Вас и не откровения, но сейчас я не верю Вашим словам о том, что Вы не выкрутитесь, как не можете им верить и Вы».

В ответ на это я получила замечательное письмо (оно пропало вместе с большой частью моего архива в 1941 — 1942 годах), из которого мне стало ясным, что общение в месяцы, когда мы не виделись, продолжалось и для него, и было важным, и сейчас мы снова будем что-то «делать вместе». Вот тут-то я и стала заведующей группой архивных разысканий Репертуарной секции Тео Наркомпроса, получивши двух «подчиненных», которые оба были старше меня. И кроме того, я была «вовлечена» в работу по Гейне и для народной серии «Всемирной литературы», а после праздника первой годовщины Октября должна была по требованию Блока написать статью о «Мистерии–буфф» Маяковского и ее первой постановке.

На деятельности группы архивных разысканий сказался нередкий в ту пору формально–логический подход к решению вопроса об «использовании культурного наследства». Ход мысли был примерно такой. Раз существовала царская драматическая цензура, значит, именно в ее архиве должно быть погребено все, что шло «наперекор» официальной идеологии. Увы. На деле все оказалось не так. То, что среди «запрещенных» пьес имело ценность, могло быть обнаружено и без архивных раскопок (например, «Горькая судьбина» Писемского), основной же массив составляли произведения либо безнадежно устарелые, либо попросту графоманские и курьезные. Так, моих «подчиненных» (П. А. Пестовский — брат поэта Пяста и Николай (Носик) Федорович), и меня, и Блока (с которым я делилась

впечатлениями о работе) очень рассмешила некая мелодрама из древнеиудейской жизни. Содержание ее было следующее. Юноша по пути домой встретил у колодца в пустыне девушку и тут же обручился с ней, призвав в качестве свидетелей присутствующего при этом дикого кота, а также и колодец. Юноша, вернувшись домой, забыл об обручении, женился, и жена ему народила мальчиков–близнецов. Но в канун годовщины обручения в пустыне один из мальчиков утонул в колодце, а другого задрал дикий кот. Когда детей хоронили, появилась некогда обрученная невеста, безумная, полная бессвязных воспоминаний о прошлом:

Вот колодезь тот,
Вот сей дикий кот,
Говорит он няв —
Знаете, что няв сей значит?

Хор собравшихся на похороны отвечал ей:

Знать хотим, зачем кот плачет!

Я вспоминаю об этом драматургическом курьезе потому, что «Знаете, что няв сей значит?» вошло у нас в разговорный обиход, стало формулой для оценки неудачных стихов, переводов, выступлений.

Моим «начальством» кроме Блока были Владимир Васильевич Гиппиус — он же критик — и поэт Владимир Бестужев, суховатый, корректный, умный, образованный, по совместительству — педагог (Блок очень ценил его), а также и Владимир Николаевич Соловьев, театровед и режиссер мейерхольдовского толка, милый, артистичный, но склонный больше к разговорам, чем к конкретной работе. Оба они погибли в Ленинграде в годы блокады.

Я не помню точно когда, но, очевидно, еще в конце 1918 года, Блок сказал мне: «Я хочу вас познакомить с моей мамой, и потому, что мама — это я, и потому, что она живет в том же доме, и у нее тепло, и там мы можем хорошо встречаться и говорить вдвоем и втроем».

Так оно и пошло. И вскоре Александра Андреевна попросила, чтобы я не звала ее по имени–отчеству, а называла бабушкой. И часто из верхней квартиры спускался Блок, и мы с ним, как благонравные дети, садились рядом на маленький диванчик, и топили печку, и сидели у печки, и шли долгие разговоры. А когда Блок колол лучину для самовара или растопку для печки, яростно

ворча на недостаточно Сухие поленья, я должна была ассистировать, сидя рядом на табуретке. Разговоры шли и о прошлом, и о сегодняшнем дне, о литературе и о людях, о друзьях юности — Андрее Белом и Сергее Соловьеве, неистощимом на выдумки авторе оперы «Подкидыш», где он единолично исполнял все партии — мужские и женские. Помню только начало арии героини:

Отец, отец, поправь мне бант,
Сюда идет философ Кант.

И несмотря на всю. доброжелательность рассказов, вывод Блока о друзьях юности был однозначен: «Мы с мамой — искони здоровые; они — искони больные». Много было говорено и о современной литературе, Блок научил меня любить творчество Андрея Белого, особенно его прозу. Не только «Петербург», но и «Серебряного голубя», которого я раньше не знала. И, как всегда, выбирая в произведении литературы что-то главное «для себя», Блок из «Серебряного голубя» взял черное небо, которым и в полдень сквозит синева.

Оба они — и мать и сын — высоко ценили Розанова за тот — в их восприятии — дух глубины и пытливости в исследовании человеческого сознания и подсознания, который живет в «Уединенном» и «Опавших листьях». Но, отдавая должное (может быть, даже больше, чем должное) таланту Розанова, Блок все-таки ощущал его как глубоко чужого. И не только из-за духа «Нового времени» и личных выпадов против самого Блока.

Думаю, что это ощущение чуждости было взаимным. Несколько лет спустя, уже в Москве, Андрей Белый сказал мне, что Розанов так определял внешность Блока: античная маска, за которой прячется лицо колдуна из «Страшной мести». Я лично оценила в Розанове необычайную тонкость стилистики, блестящую точность выражения мыслей (глубоко мне чужих), загримированную под нарочитую и глумливую небрежность.

Не научил меня Блок ценить Бальмонта. Правда, и ему самому Бальмонт не был близок.

В его восприятии поэтического творчества современников ощущалось неустанное желание разглядеть не только большую, но и малую удачу, оценить, пусть малый, вклад. И это было естественно, потому что художник действительно большой, ощущающий свою талантом данную власть и силу, всегда великодушен в оценке работы своих современников. Меня всегда поражало в Блоке не только умение, но и, я бы сказала, какое-то воинствующее чувство необходимости порадоваться малейшей

чужой удаче. Он настойчиво повторял точную строку из поэмы В. Пяста — «Пройти, как тонкая игла» (сквозь все случайное в жизни), отмечал свежую рифму П. Сухотина. И, отлично видя в Игоре Северянине черты капитана Лебядкина, вместе с тем стремился приобщить меня к тому вскипающему, струящемуся движению стиха, которое чувствовалось в творчестве этого, по его слову, поэта с открытой душой.

Талант Есенина Блок оценил сразу — еще до революции, в 1915 году, так же как (совсем по–другому) и талант Маяковского. И он взял в свой личный золотой фонд две строчки из стихотворения «Порт»:

> В ушах оглохших пароходов
> горели серьги якорей.

Все, что в современной поэзии не было «круглым», то есть таким, где не за что «зацепиться», находило отклик в сознании Блока. Но бывали случаи, когда бесспорный талант проявлялся в сочетании с неприемлемыми для Блока чертами этики и эстетики. И неприятие это переходило не в личную, а, я бы сказала, в гражданственную неприязнь. Так было с поэзией Н. Гумилева.

Иногда Блок брал нас обеих — Александру Андреевну и меня — «наверх», в свою квартиру. Великий книголюб, он «хвастался» редкими и любимыми книгами, показывал альбом по имени «Всякая всячина», где по его плану были вклеены фотографии, картинки, рисунки. «Экспозиция» в альбоме не была постоянной — она менялась.

У меня записан 31 июля 1919 года, в день, когда я смотрела «Всякую всячину», такой ее состав. «Блок стоял, нагнувшись, за моим креслом, показывая мне свою «Всякую всячину». И действительно «всякая всячина» — тут и Стриндберг, и немецкая пестрая лубочная картинка «Gott schütze uns» (или что-то в этом роде), затем портреты друзей, рисунки Анненкова, Чехонина, Добужинского — подаренные; ликорники из бекетовского архива, «мазня» (по выражению Блока) Городецкого, Гоголь в гробу и т. д. и, наконец, целая страница портретов отца. Дойдя до этого, я вся сжалась — весь ужас страшного мира глянул на меня из этих глаз, и вместе с тем похож на Блока. У него были (по словам Александры Андреевны) зеленые глаза, сросшиеся брови, очень черные, бледное лицо, непомерно яркие губы. «Похож он на Сашу?» — спросила Александра Андреевна. «Да… есть». — «На которого, на этого? На этого?» — снова нагнулся ко мне Блок».

Я не была связана с литературной средой и не испытывала

никакого желания в нее входить. И это равнодушие Блок не только поддерживал, но даже, я бы сказала, «культивировал». Более того, он как-то незаметно, не словами, «разрешал» или «запрещал» мне те или иные встречи и знакомства. «Закономерности» в этом я тогда не улавливала, да и не думала о ней. Сейчас я сказала бы, что он «ограждал» меня от моих ровесников (так он «не разрешил» мне дружить с Марусей Неслуховской и закрыл для меня ее дом), особенно от тех, отношения с которыми могли стать неповерхностными. Против внешних или же «светских» встреч, редких при моем образе жизни, он — не возражал.

Исключение было сделано (не знаю почему) для Алексея Михайловича Ремизова. С ним Блок меня познакомил сам и затем спокойно и с удовольствием расспрашивал меня о наших встречах. Друзьями Блок и Ремизов не были, хотя в период «Сирина», «Розы и Креста», да и раньше, они встречались часто и дружески. Но в годы революции их связывала не только взаимная симпатия и уважение, но и тайная перекличка в отношении к человеку, человеческому достоинству, человеческой боли, презрение к пафосу «на ходулях», искусственной, «заемной» романтике. Помню (когда уже мы с Ремизовым подружились), он, увидев Гумилева, прохаживающегося вдоль пайковой очереди в роскошной дохе, сказал тихонько, но выразительно: «Искусственный бродит жираф» (переиначив гумилевскую строчку «Изысканный бродит жираф»). Эмиграция Ремизова была величайшей дикостью, слабостью, безумием, и хорошо, что, пройдя все мытарства, он умер пусть за рубежом, но с советским паспортом. И хоть это и не относится прямо к тому, о чем я пишу, все же я приведу здесь несколько отрывков из моего дневника 1919–1920 годов.

«7 августа 1919

…Читала в Публичной библиотеке, потом зашла к Ремизову. Познакомилась с Серафимой Павловной. Ясное солнышко она. «Приходите завтра вечером». Как у них хорошо. Звери, игрушки на стене — вындрик, куропес, заяц красный, баба–яга.

Старые иконы. Обоев совсем не видно. Все завешано, зарисовано: чертенята, по желтому фону узоры, а в столовой — большое, во всю стену, «Хождение Богородицы по мукам». Все рисует сам Алексей Михайлович — очень хорошо.

12 августа 1919

Третьего дня весь вечер провела у Ремизовых. Удостоилась высокой чести быть принятой в обезьянью палату, и теперь я обезьяньего знака кавалер-. Темно. Над столом перед древними иконами горит маленькая красная лампадка, вся комната тонет в

высоких книжных полках.

Со стены у дивана глядят диковинки — уховерт, зайцы — красный и синий, куропес, вындрик.

Сажусь на диван. «Тише! Тише! Вы на него сели!» — «На кого?» Из-под подушки, на которую я облокотилась, извлекается диковинный зверь — красноухий, когтистый, лапчатый, длиннорылый, с маленькими свинцовыми глазками — коловертыш («коло бабы–яги вертится — молоко пьет»). Потрескивает лампадка, сидим мы в темноте на диване — Ремизов, князь обезьяний и кавалер Шишков, дьяк обезьяний Федор Назарыч — регент хора Киевского подворья, человек с голосом ангельским, — курим папиросы, их с невероятной быстротой готовит Ремизов из какого-то подорожника. Серафима Павловна гремит посудой, неспешный разговор идет и о мышке Алишке, она в положенный час выходит из-под пола за пайком, и о покойном Федоре Ивановиче Щеколдине — князе обезьяньем, который ясный был и березки любил, и видно, что Ремизов очень его любит и хочет, чтобы и нам всем он стал близок. Для Шишхова говорит, что он его любил и помнил, для Федора Назарыча — что хорошо знал старообрядчество, для меня — что он Александра Александровича любил и что тот говорит, будто он на его отца похож (и правда — Ал. Ал. мне это вчера говорил и огорчался смертью Щеколдина). Идем вниз — к Федору Назарычу — в экспедицию за водой (у Ремизовых вода не идет), Шишков с ведром, Ремизов с чайником, я — с кувшинчиками. Расписалась, как обезьяньего знака казалер, под поздравлением Г орькому.

21 августа

…Я отдыхаю у Ремизова. Тихо в темном кабинете, потрескивает красная лампадка, склонился над бумагой Ремизов, тушью и золотом выводит мудреные заставки. А из столовой льется ангельский голос Федора Назарыча: «Бла–го–чес–ти–во–му раз–бой–ни–ку». Идем туда.

Ремизов весь так и ходит — дирижирует. Точно уже и забыл о смерти, о ладане, венчике на лбу, мертвых руках Федора Ивановича.

«Он — страшный индийский гость, как увидели — все — ой–ой–ой». Шире, шире, описывайте!

На том камне Феникс —
Птица с ликом девы —
Песни распевает,
Перья распускает,
Море покрывает,
Кто те песни слышит,

Все позабывает.

30 августа

Нет, не все еще на свете пропало, пока есть буря Вагнера и… милый А. М. Ремизов, который при красной лампадке рассказывает мне сказки, а в столовой Канкарович напевает: «Баю–баю, Медведевы детки, баю–баю–бай, косолапы да мохнаты — баю–баю–бай». И Гребенщиков грохочет страшным басом, ударяя на О́, об Делакруа, о величии Книги (прямо с большой буквы!).

16 сентября 1919

…А с Ремизовым хорошо по–прежнему. Читает он «Царя Максимилиана», а Гребенщиков пляшет от восторга по комнате.

7 ноября 1919

…С Ремизовым у меня образовался род дружбы, хотя мы и разные по возрасту и по складу. Я, очевидно, ему чем-то нужна, и он мне также. Так и сидим вдвоем у печки. Может быть, отношение к боли человеческой нас сближает? Почуяла я это, когда смотрела «Книгу мертвую» — сборник лазаретных рисунков, когда он там лежал на испытании. Сборник всяческих бед, смерти, боли, страдания человеческого.

31.V. 20.

«Иван Александрович Рязановский говорит, что хотя В. Ф. и балерина — веяние от нее такое балетное, — все-таки в ней что-то мужское, а Е. Ф. — это сама женственность. Кухонным мужиком все зовут — и вдруг женственность». И ерошит мне волосы».

Я не помню, кем был по профессии Ф. И. Щеколдин. Я не помню и профессии Ивана Александровича Рязановского, — кажется, он имел отношение к книгам и библиотекам, так же как Яков Петрович Гребенщиков, в удостоверении личности которого девушка–паспортистка, не управившись с незнакомой профессией — «библиотековед», написала «библиотекодед». Сестра моя Вера Федоровна не была балериной — это один из невинных розыгрышей Ремизова. А кухонным мужиком меня звали за сноровку в черной работе.

Но и дружба с Ремизовыми все-таки находилась «под контролем». Когда (где-то в начале 1920 года) Серафима Павловна (или Си Павловна, как я ее звала) предложила поселиться нам вместе, что облегчило бы мой быт, «добро» со стороны Блока я на это не получила.

«Ох, ревнивище, ревнивище», — качала головой Серафима Павловна.

Я не знала в те годы никого из «серапионов» (кроме — по делам — М. Л. Слонимского, секретаря Издательства Гржебина), хотя бывала в Доме искусств у Ольги Дмитриевны Форш и на вечерах, прошла мимо многих значительных и замечательных людей. Даже отношения с теми, с кем Блок был связан, — Е. П. Иванов, В. Пяст, С. Алянский, — стали «многосторонними» и личными уже после смерти Блока. Так же было и с Андреем Белым, с Городецким и, в сущности, с О. Д. Форш и некоторыми другими.

В наших с Блоком отношениях было и некое «естественное неравноправие», которое определялось не только разницей в возрасте, масштабах личности и т. д., а больше всего полным моим равнодушием к его жизни за пределами работы, его дома и нашего общения. Круг «Привала комедиантов» — полинявшие выходцы из дореволюционной богемы, поэты–акмеисты вроде Оцупа и Георгия Иванова воспринимались мной как-то «этнографически», как представители чужих малоприятных племен. Что касается театра и людей театра, то вне сцены это был особый мир — может быть, в чем-то и замечательный, но «неподходящий» для меня.

В первую нашу встречу (в мае 1918 года) на чтении «Катилины» в Школе журнализма мы с Александрой Андреевной Кублицкой не «поглянулись» друг другу. Я восприняла ее как нервную старушку, она же решила, что «барышня с папиросой — это очередное Сашенькино донжуанство».

Личное общение — очень частое — с конца того же года восстановило истинное положение вещей. В этой старой женщине — больной, маленькой, хрупкой — жила какая-то «внеличная» сила. В ней не было ничего «дамского», как в Анне Ивановне Поповой (вдове Д. И. Менделеева, матери Любови Дмитриевны), ни профессорски–светского, как в Александре Дмитриевне Бугаевой — матери Андрея Белого; обе они бывали у меня уже в Москве. В ней ощущалось что-то старинное, дворянское — от 40–х годов, а может быть, и от 30–х, — высокая, наследственная культура, романтизм, изящная насмешливость тех женщин, с которыми дружили Пушкин, Гогрль, Тютчев, Баратынский. Но в этом «семейно–бекетовском» было и другое, то, о чем Блок говорит в «Возмездии»:

Так было и с моей семьей:
В ней старина еще дышала
И жить по–новому мешала,
Вознаграждая тишиной
И благородством запоздалым

(Не так в нем вовсе толку мало,
Как думать принято теперь…
. . . . . .
И нигилизм здесь был беззлобен,
И дух естественных наук
(Властей ввергающий в испуг)
Здесь был религии подобен.
. . . . . .
И заколдован был сей круг:
Свои словечки и привычки,
Над всем чужим — всегда кавычки,
И даже иногда — испуг…

Ее коробили даже мои нарочитые «вульгаризмы». Достаточно было сказать, что кто-то «нахлестался» или «просвистался», чтобы она пожаловалась Любови Дмитриевне: «Зачем Женя так говорит! Mais elle n'en a pas le physique» («Ей это не подходит!»). И если в веселую минуту Блок вспоминал какой-нибудь достаточно невинный эпизод из «жизни богемы», тут же следовала реплика: «Саша, ведь Женя — барышня».

Конечно, в этой щепетильности был и элемент иронической пародии на такую щепетильность, но все-таки реплики не были случайными.

Камнем преткновения были в нашей дружбе и вопросы религии. По воспитанию, по традициям я была человеком «арелигиозным», все философские споры, все ощущения и переживания, связанные с этой стороной духовной жизни, были мне чужды и ненужны.

Но и для Александры Андреевны, и для самого Блока эта сторона внутреннего опыта существовала. И не случайно Блок в разговоре сказал матери обо мне: «Евгении Федоровне не хватает русской церкви». Конечно, речь шла не о попах и их «звероголосии», а о некой малой, белой, «символической» церковке русской деревни.

Александра Андреевна до страсти любила и очень тонко воспринимала музыку. С ней никогда не бывало скучно и тогда, когда мы были вдвоем: она развертывала передо мной «пестрый свиток» семейных преданий или вспоминала о Тургеневе, Достоевском, о жизни в Шахматове, о друзьях сына. С ней мы бывали в ледяных залах консерватории в концертах — вдвоем. Блок (с ним я часто бывала в театре) утверждал, что ему «медведь на ухо наступил».

Я никогда не могла понять (и сейчас не понимаю)

«взаимоотношений» Блока с музыкой как искусством. Если «медведь на ухо» — так откуда же такое глубинное ощущение гениальности Мусоргского, страсть к Вагнеру?

Когда я училась в гимназии Э. П. Шаффе (ныне школа имени Е. Д. Стасовой), там еще бытовало предание, как лет десять или двенадцать тому назад ученица Любовь Менделеева во время урока пустила в стену класса чернильницей. Когда еще лет шесть спустя я спросила Любовь Дмитриевну Блок, имел ли место такой лютеровский демарш и что его вызвало, она подтвердила, что она действительно это сделала, «потому что уж очень было скучно».

Думаю, что и в этом малом происшествии отразился характер любимой дочки Менделеева и жены Александра Блока.

Когда говоришь о большом человеке и его близких, опираясь на письма, «свидетельства современников», факты и т. д., следует помнить о том, что большие люди — это существа страстные и пристрастные, что под влиянием минуты они могут наговорить много злого и несправедливого о самом дорогом и, тоже под влиянием минуты, признать неч о совершенно им чужое. Надо также помнить о поговорке «врет, как очевидец», о соотношении «факта» и «личности» и о многом другом. Я думаю также, что, оценивая человека, не надо идти по стопам гоголевской Агафьи Тихоновны: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородность Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась».

Человек, особенно большой человек, есть какой он есть. И все черты, все качества его живут в столь крепком сцеплении, что разъять их можно только ценой убийства. И сколько бы грехов (вполне реальных) ни выискивали в личности и биографии жены Блока мемуаристы и исследователи, с каким злорадством ни повторяли бы все то недоброе, что сказано о ней в дневниках и записных книжках, остается незыблемым другое:

Люблю Тебя, Ангел–Хранитель во мгле.
Во мгле, что со мною всегда на земле.
. . . . . .
За то, что я слаб и смириться готов,
Что предки мои — поколенье рабов,

И нежности ядом убита душа,
И эта рука не поднимет ножа…

Но люблю я тебя и за слабость мою,
За горькую долю и силу твою.

Что огнем сожжено и свинцом залито —
Того разорвать не посмеет никто!

К себе Блок здесь (как всегда!) несправедлив. Но сила Любови Дмитриевны действительно была огромна. И вошла она в жизнь Блока и его семью как сознательная разрушительница «бекетовского». «Яд нежности», такое воспитание чувств, которое делает человека беззащитным перед грубыми прикосновениями реальной жизни, замкнутость сознания в кругу семейных традиций и отношений, прошлое, пусть милое и благородное, которое подавляет настоящее, — все это «бекетовское» было не только враждебным ей, но и, по ее ощущению, препятствием на пути (верном пути!) ее мужа.

В «бекетовском» она не принимала попытку спрятаться от жизни, от перемен, властно вторгающихся в жизнь. Она нападала даже на фамильные черты внешности родных мужа, на ту породистую некрасивость, какую с такой точностью показал Блок, набрасывая в статье «Михаил Александрович Бакунин» портрет своего героя. Была тут и ревность, но было и зверушечье и детское чутье реальной опасности.

Бескорыстная и щедрая, под стать мужу, готовая легко и без «нажима» поделиться последним, она вместе с тем вряд ли была доброй.

Я никогда не понимала (и не притворялась, что понимаю) тех мистических переживаний, которые стоят за искусством в «Стихах о Прекрасной Даме». «Божественного» в Любови Дмитриевне я никогда не ощущала. Но человеческий ее масштаб, масштаб личности — был огромен. И особой ее чертой была та детскость, которую неустанно отмечал в дневниках, письмах, разговорах ее муж. Это была именно детскость, а не инфантильность прелестного, беспомощного создания (как в «Ариадне» Чехова — «Жан, твою птичку укачало!»).

Блок много рисовал — все непритязательные, юмористические рисунки. И Любовь Дмитриевна — «маленькая Бу» (ее он рисовал больше всего) — всегда изображена на них как девочка в детском платьице, с детской важностью, но и с суровой настороженностью вступающая в «мир взрослых».

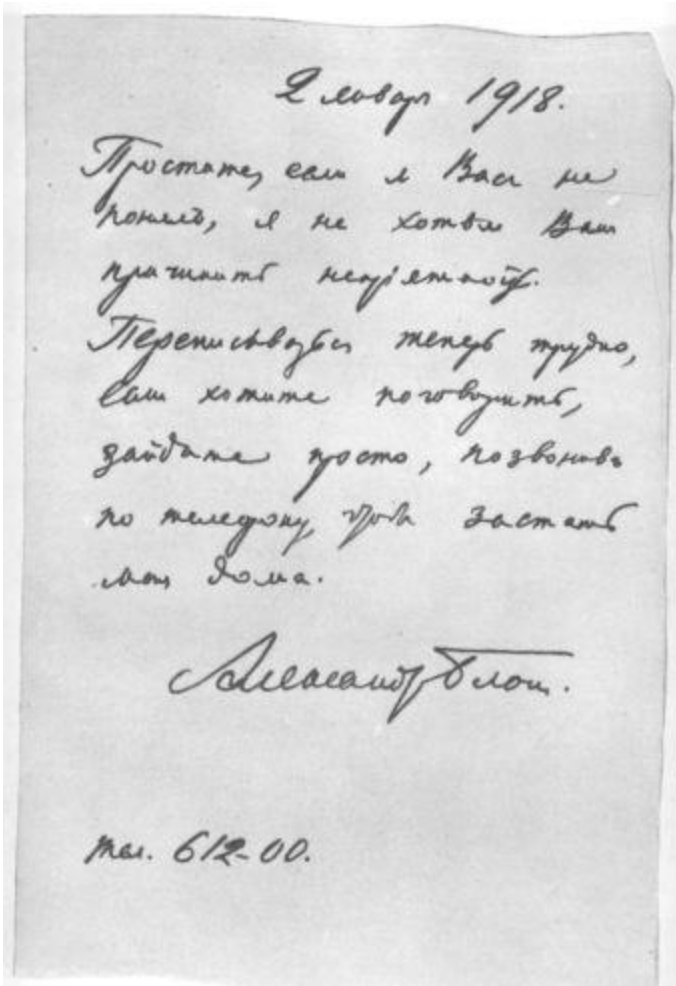
И какой-то «игрой в песочек» было ее коллекционирование старинных кружев и фарфоровых черепков («Би–и-тое, рва–аное», — нараспев комментировал ее находки Блок), и увлечение французским театром, вернее, великолепным французским языком актеров этого театра, так как пьесы — это Любовь

Дмитриевна отлично понимала — были третьесортными. Выбор пьес она пыталась даже объяснить. И об этом сохранилась запись в моем дневнике. Блок поддразнивал жену за восхищение премьершей французской труппы — Анриэтт Роджерс. «Вдруг Любовь Дмитриевна: «Саша, что это я вчера такое умное сказала — про то, почему она только дрянь играет? (Хватается за лоб.) Вот забыла! Саша, что же это было? Такое умное!» Он смеется с бесконечной нежностью, показывая мне на нее глазами. Я тоже смеюсь».

Любовь Дмитриевна не выносила интеллигентского словоблудия на религиозно–философские темы, чувствительной откровенности с «тремоло в голосе». Юмор ее не походил ни на тонкую, старинную насмешливость Александры Андреевны, ни на внешне холодный, без улыбки, «английский» юмор Блока. Она и здесь «рубила сплеча», не щадя ни правого, ни виноватого.

Я не очень принимаю актерское чтение стихов. Поэтому и не хочу судить о том, как читала «Двенадцать» Любовь Дмитриевна. На сцене я видела ее мало. Осталась в памяти — Леди Мильфорд («Коварство и любовь» в Эрмитажном театре в 1919 году), где она была очень хороша внешне; помню довольно смутно и два спектакля в Театре Народной комедии, где Любовь Дмитриевна играла, если не ошибаюсь, с конца 1920 года. Мне спектакли (особенно «Виндзорские проказницы» Шекспира) даже понравились. Но Блок отнесся к ним настороженно, ощущая в них ту стихию новаторских исканий, которые он не очень жаловал. В минуты раздражения он звал все это «мейерхольдией», но в действительности он резко отделял самого Мейерхольда от его якобы последователей, занятых «исканиями» ради «исканий». Все это было предметом его многолетних «идейно–эстетических» споров с женой. Была ли Любовь Дмитриевна умна? Несомненно. Отчасти в памяти, отчасти в записях (моих и дневниках Блока) сохранились темы наших разговоров — и вчетвером (с Александрой Андреевной), и втроем. Разговор о культуре (о нем упомянуто в записных книжках Блока 1920 года), речь шла («ведущим» был Блок) о неумении «владеть» культурой, расчленять ее, усваивая малые дозы, которые действеннее, чем поглощение «сплошняком» по методу гоголевской свиньи, которая мимоходом съела цыпленка и сама того не заметила.

А. Блок. 1918 г.


2 января 1918.

Простите, сам я Вас не понял, я не хотел Вам причинить неудовольствия.

Переписываться теперь трудно, сами хотите поговорить, зайдите просто, позвонив по телефону, чтоб застать меня дома.

Александр Блок.

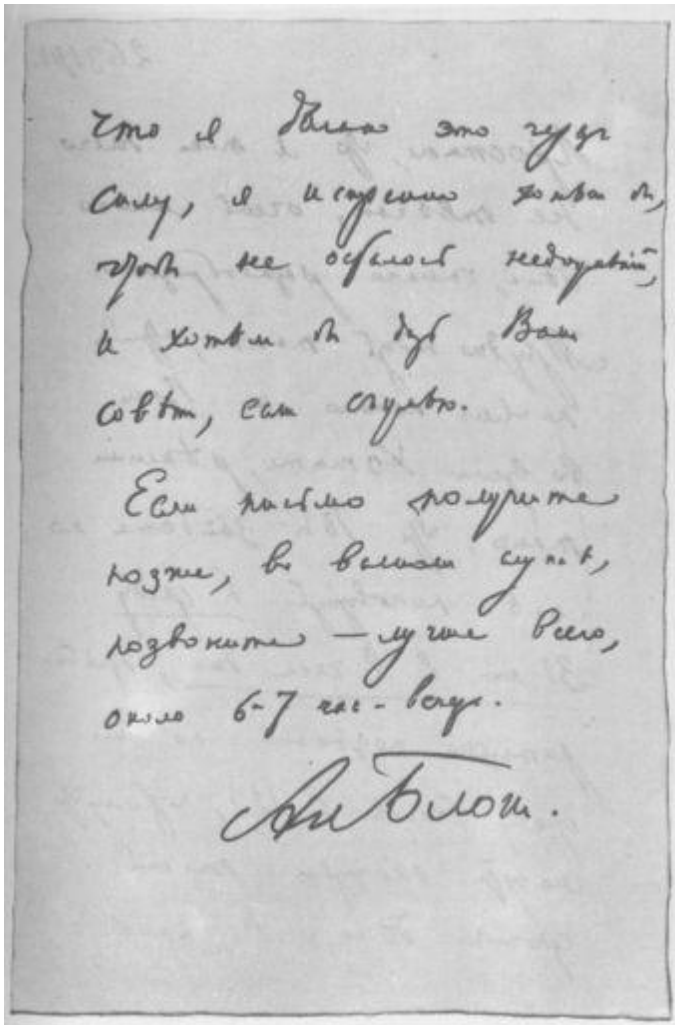
Тел. 612-00.

Записка А. Блока Е. Книпович. 2 января 1918 г.

Дом, где жил с 6 август 1912 г. и умер 7 августа 1921 г. А. Блок Офицерская, 57, кв. 23 (ныне ул. Декабристов, 57)

26/7 1918.

Простите, что я мало
вам ответил, очень мало
было, самого разного.
Трудно жду также, чтоб
письмо пришло к Вам
во время. Помните, обещали
мне, что Вы зайдете ко
мне поговорить в среду
31-го с 2 часа дня, убеди-
тельно прошу по теле-
фону (часов с 12), который
могут оказаться очень
срочным дела. Не думайте,



Что я Вам это пишу
сам, я и сердиться должна я,
чувствую себя недурно,
и хотим я для Вас
совет, сам служебно.

Если письмо получите
поздно, в вечер суббот,
позвоните — лучше всего,
около 6-7 час. вечер.

А. Блок.

Письмо А. Блока Е. Книпович. 26 января 1918 г.

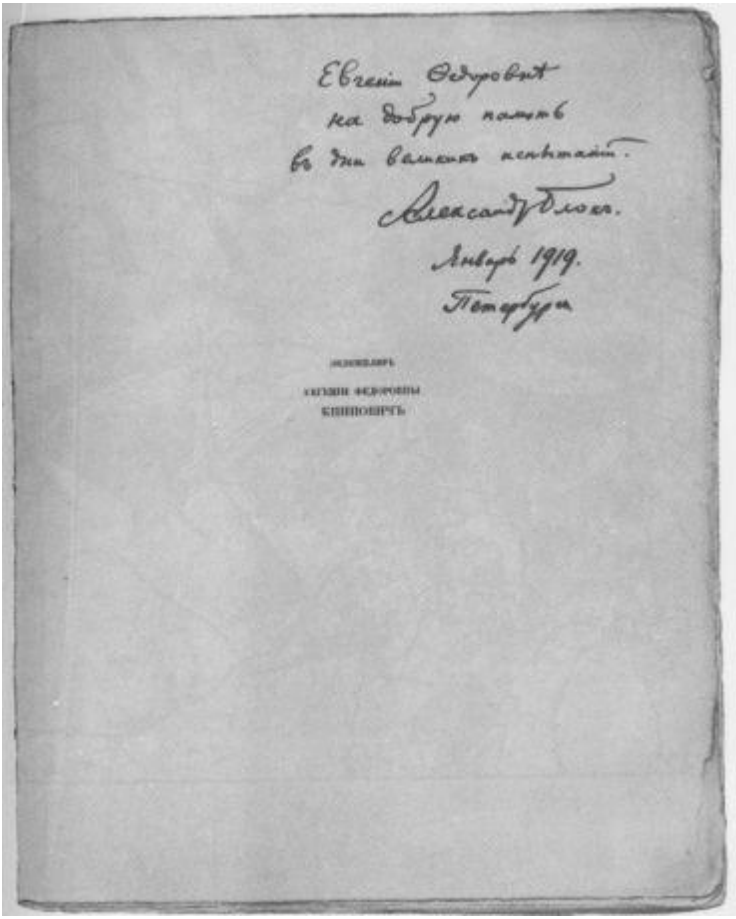
АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ

ДВѢНАДЦАТЬ

рисунки

Ю. АННЕНКОВА

«АЛКОНОСТЪ»
ПЕТЕРБУРГЪ
1918


Евгении Федоровне
на добрую память
в дни великих испытаний.
Александр Блок.
Январь 1919.
Петербург

ЭКЗЕМПЛЯР
ЕВГЕНИИ ФЕДОРОВНЫ
КНИПОВИЧЪ

Александр Блок. «Двенадцать», «Алконост». Петербург, 1918. Номерной экземпляр с дарственной надписью А. Блока Е. Ф. Книпович: «Евгении Федоровне на добрую память в дни великих испытаний. Александр Блок. Январь, 1919. Петербург»

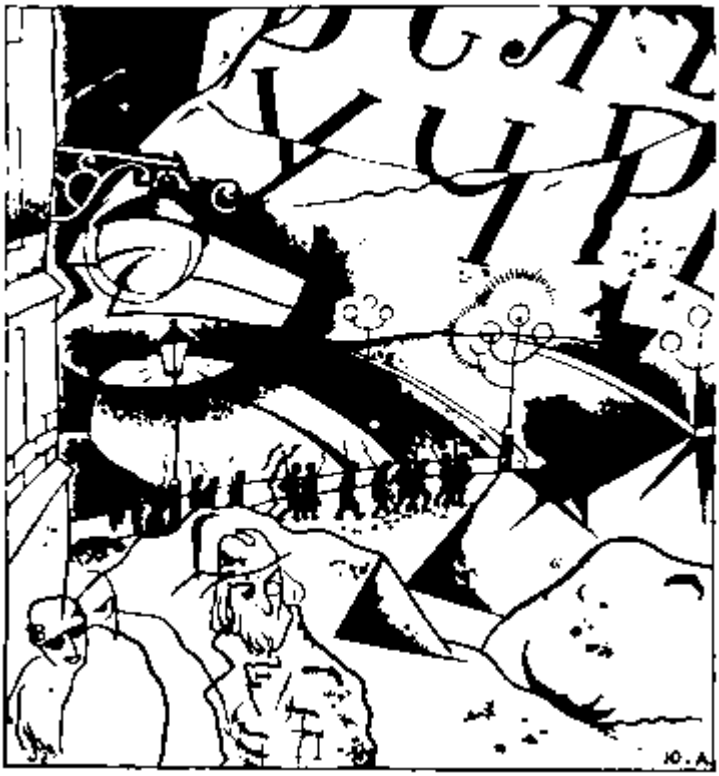


Рисунок Ю. Анненкова к поэме А. Блока «Двенадцать»

Рисунок Ю. Анненкова к поэме А. Блока «Двенадцать»

Рисунок Ю. Анненкова к поэме А. Блока «Двенадцать»

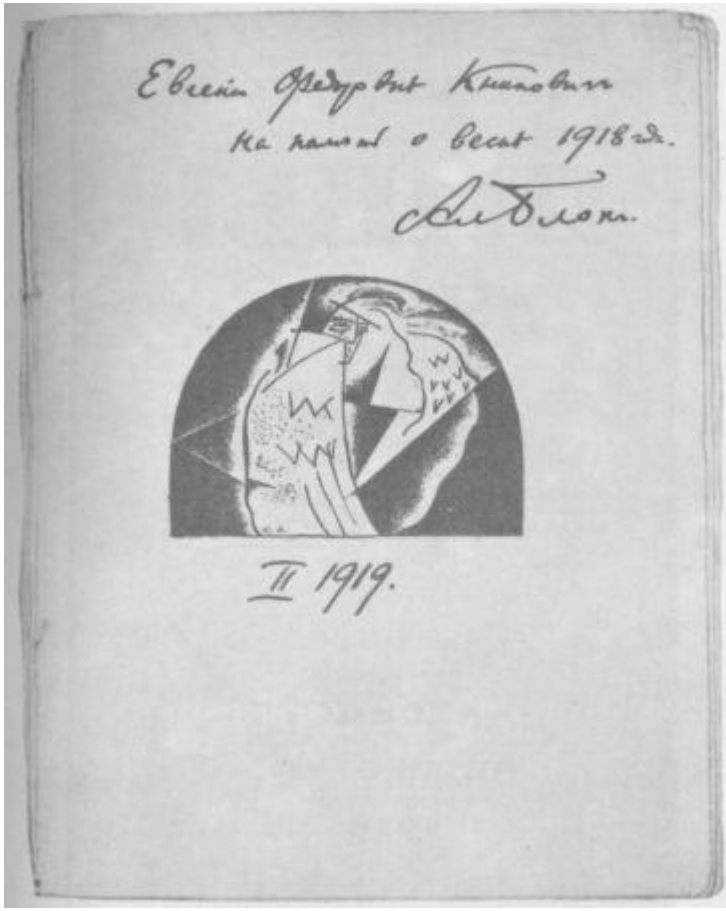
Рисунок Ю. Анненкова к поэме А. Блока «Двенадцать»

АЛЕКСАНДР БЛОК

КАТИЛИНА

Страница из истории мировой Революции.

„АЛКОНОСТ"
Петербург
1919

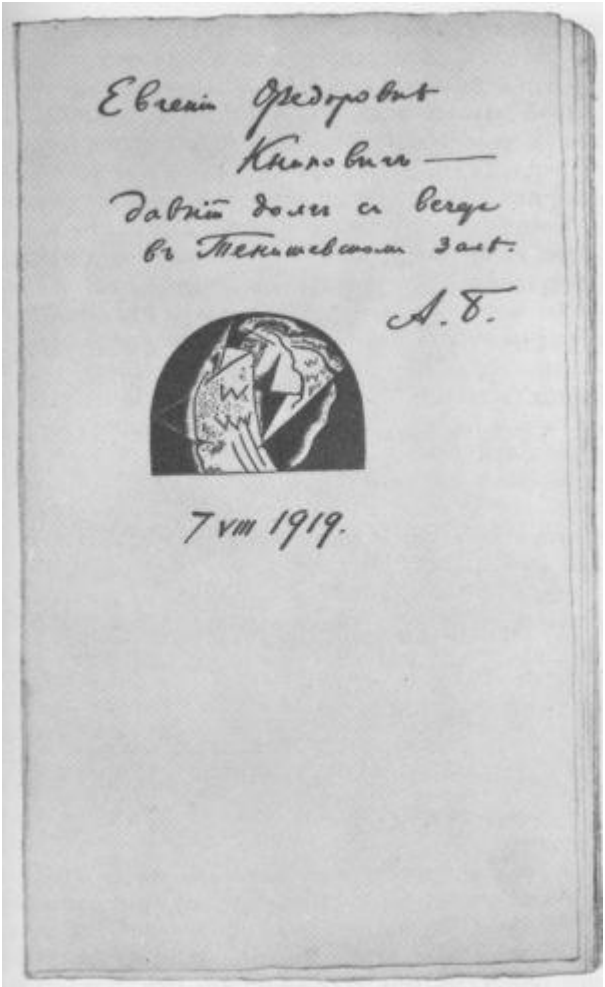


Александр Блок. «Катилина». «Алконост». Петербург, 1919, с дарственной надписью А. Блока Е. Ф. Книпович: «Евгении Федоровне Книпович на память о весне 1918 года. Ал. Блок. II 1919»

АЛЕКСАНДР БЛОК

ЯМБЫ

„АЛКОНОСТ"
ПЕТЕРБУРГ.
1919



Александр Блок. «Ямбы». «Алконост». Петербург, 1919, с дарственной надписью А. Блока Е. Ф. Книпович: «Евгении Федоровне Книпович — давний долг с вечера в Тенишевском зале. А. Б. 7.VIII—1919»

А. Н. Бекетов — дед А. Блока. 1894 г.

Второй разговор шел по поводу статьи «Тайный смысл трагедии «Отелло». Совместная концепция Блока и Любови Дмитриевны утверждала, что злодеяния Яго совершаются не по воле человека, а по воле дьявола, который захватил власть над человеком, вселился в него. Яго -— одержимый дьяволом, «и если неожиданно ночью осветить его фонарем, то на стене запляшет не тень поручика Яго, а какая-то другая, бесконечно уродливая и страшная тень»…

Я же очень косноязычно пыталась тогда выразить мысль, что просто есть периоды, когда время, как проснувшийся вулкан, выбрасывает вперемешку все — огонь, и пепел, и лаву, и раскаленные камни. Собеседников своих я, правда, не смогла, вернее не сумела, убедить, хотя Блок такой мыслью заинтересовался.

Отношения мои с Любовью Дмитриевной складывались по–разному.

Приняла она мое появление хорошо и просто, быстро «признала» меня. Хохоча, она рассказывала Александре Андреевне о той сцене, которую ей устроила Л. А. Дельмас при встрече на рынке, требуя объяснения, «почему эта девочка заняла такое место в вашем доме?». Но мне думается, что постепенно у нее возникло ощущение, что «девочка» получает «не по чину», что Блок слишком глубоко вовлек меня в свою работу, что он, любитель одиноких странствований, слишком часто делает меня спутником и товарищем в загородных прогулках.

Внешне в отношении Любови Дмитриевны ко мне не изменилось ничего. Да и вообще, когда речь идет о людях такого масштаба, ни о каких прямых проявлениях настороженности или враждебности «в тексте» и разговора быть не может. И касается это не только отношений со мной, но и отношений между Любовью Дмитриевной и Александрой Андреевной. Но существование «подтекста», конечно, ощущалось очень явственно и без мещанских «выпадов». И особенно все это обострилось к ранней весне 1921 года.

Самая большая близость между нами возникла в последние дни жизни Блока. Я тогда только что вернулась из Москвы, где я была у моей матери и не могла ее оставить после смерти моего младшего брата. Эти дни, а затем четыре месяца, что я еще провела в Петрограде, мы виделись с Любовью Дмитриевной ежедневно, занимались вместе подготовкой издания «Возмездия», бывали на кладбище.

Она очень не хотела, чтобы я уезжала. И все повторяла сердито: «Поехала кума неведомо куда».

По великому своему жизнелюбию она скоро начала играть со мной, как девочка с большой куклой, — наряжала меня, кормила, заставляла делать гимнастику. И в последующие годы, когда она бывала в Москве, она жила у меня, ходила по театрам вместе с моей сестрой.

И если связь между нами постепенно ослабела, если я уже не видела ее в самые последние годы ее жизни, потому что в ту пору меня увлекли в совсем другие «края» другие люди, работа, отношения, то это моя вина, я и сейчас ощущаю это как вину. И я знаю, что Любовь Дмитриевна этого мне не простила. И еще когда я думаю о ней, я повторяю: между мужем и женой никто не судья. И «да будет заклеймен позором» тот «малодушный», кто с этим не посчитается.

У меня сохранилось несколько билетов в Большой драматический театр, на которых написано рукой Блока «первый ряд литер А», а иногда и название пьесы. Это еще одна памятка его чудесного педантизма: если даже мы идем вместе, все равно

все должно быть по форме.

Но чаще мы приходили в театр порознь. И профиль Блока возникал слева от меня (1–й ряд литер Б), уже когда пригасал свет или даже в первом антракте.

Я (по сохранившимся билетам и по записям) знаю, что мы смотрели вместе «Разбойников» и «Дон Карлоса», «Отелло» и «Короля Лира», «Рваный плащ» Сема Беннели, «Царевича Алексея» Мережковского. Из памяти совсем исчез спектакль «Царевич Алексей» (вероятно, потому, что ухе пьеса была очень слабая). О «Рваном плаще» помню только, что спектакль был хороший, что он нравился Блоку, что в постановке выводилась на передний план мысль о народности подлинной поэзии и мертвенности эстетизма.

«Лир» — трагедия, очень мной любимая, смысл которой блестяще раскрыт в статье Блока «Король Лир» Шекспира», — как мне кажется, не получил в спектакле должного воплощения.

Крепче всего остались в памяти две шиллеровские постановки — «Дон Карлос» и «Разбойники», особенно первая из них. Обе постановки эти были показаны в 1918–1919 году красноармейцам Петроградского гарнизона, и каждой из них предшествовало вступительное слово Блока.

После спектакля он расспрашивал работников театра о том, каковы были впечатления зрителей. И с большим удовольствием слушал рассказ о живой и непосредственной ненависти, какую вызвал в зрителях герцог Альба, а также и об их желании узнать, какова была дальнейшая судьба Карла Моора. Обо всем этом мне Блок рассказывал сам. А десятилетия спустя Товстоногов, вспоминая о тех временах, утверждал, что красноармейцы Петроградского гарнизона шли на Юденича с возгласом: «Бей Альбов».

Тот облик Большого драматического, какой сложился уже в первый его сезон, вполне соответствовал требованиям, которые, по ощущению Блока, предъявляла к искусству революционная современность. Это был театр реалистический «по форме», романтический «по содержанию», театр, где революционно–романтическое стремление жить с удесятеренной силой не давало реализму опускаться до натурализма.

Обо всем этом Блок и говорил в речи к актерам Большого драматического при закрытии сезона 1919— 1920 года — первого сезона в истории этого театра, — где утверждал, что победу свою молодой театр одержал потому, что отказался от «исканий», от горделивого стремления навязать зрителю свою волю и подавить его желание самому пройти тот путь, который скромно, без насилия указал ему театр.

Эту необходимость быть скромными, не навязывать, не подавлять творческое соучастие читателя или зрителя во встречах с великим искусством Блок защищал неустанно, шла ли речь о театре или «подаче» классического наследия литературы. «Искания» же были для него «суетой», которую не терпит «служенье муз», потому что «прекрасное должно быть величаво». И если неутолимая алчба нового, такого, чтобы уже ни грана старого (или того, что кажется старым) в нем не оставалось, может быть плодотворной лично, индивидуально для того или иного большого художника, то массу различных индивидуальностей, коллектив эта алчба объединить не сможет.

«Но юность нам советует лукаво…» — это Блок понимал… «Не спорю, не хочу спорить; есть и такой путь, и тот, в ком есть ненасытность, в ком очень раздражена и очень бушует кровь, рано или поздно бросится на этот путь». Но сам Блок твердо стоял за «величавый» путь скромности и самоумаления перед лицом жизни и великого искусства, и, конечно, именно «излучение» его личности сплотило «массу индивидуальностей», подняло до истинного величия тот гимн «добру и правде», какой с юношеской «вечно мальчишечьей» страстью «пропел» в «Карлосе» и «Разбойниках» Шиллер.

1920 год был, пожалуй, годом наиболее интенсивным в совместной работе. И, чтобы дать понятие о ее характере, я позволю себе включить сюда мою запись о работе над Пушкиным, запись, сделанную (не помню, с какой целью) уже в Москве, примерно год спустя после смерти Блока.

«Пушкинское» все отчетливее проступает в творчестве зрелом. И наконец, «Возмездие» — человечнейшее произведение Блока, где слились, собрались все пушкинские отзвуки, хранимые памятью с малолетства. Не случайно конец января, начало февраля 1921 года, когда Блок напряженно и неотрывно думал о Пушкине, были и неделями творческого возвращения к «Возмездию». О «пушкинском» в «Возмездии» Блок знал сам. Он у меня взял тогда книгу — альманах «Скрижаль», — которой у него не было и где было напечатано начало второй главы поэмы.

Я снова открыла эту книгу уже после его смерти, во время разговора и работы с Любовью Дмитриевной над изданием «Возмездия». Два места были отмечены его рукой. Одно (длинной чертой — много строк) :

Под умный говор сказки чудной
Уснуть красавице нетрудно, —
И затуманилась она,
Заспав надежды, думы, страсти…

Но и под игом темных чар
Ланиты красил ей загар:
И у волшебника во власти
Она казалась полной сил,
Которые рукой железной
Зажаты в узел бесполезный…

А в набросках к тому же «Возмездию»:

«…И няня читает с ним долго–долго, внимательно изо дня в день:

Гроб качается хрустальный…
Спит царевна мертвым сном».

Первая мысль о подвиге — о пробуждении спящей царевны — от Пушкина, но у Блока это именно подвиг, потому что перед теремом царевны — битва.

Об этом в стихотворении «Сны» из цикла «Родина»:

…А няня тянет свой рассказ…
В дымно–синие туманы,
Где царевна спит…

Спит в хрустальной, спит в кроватке
Долгих сто ночей,
И зеленый свет лампадки
Светит в очи ей…

Под парчами, под лучами
Слышно ей сквозь сны,
Как звенят и бьют мечами
О хрусталь стены…

С кем там бьется конник гневный,
Бьется семь ночей?
На седьмую — над царевной
Светлый круг лучей…

И сквозь дремные покровы
Стелются лучи,
О тюремные засовы
Звякают ключи…

Вся тоска героя «Возмездия», которому в детстве снились эти сны, — тоска о том, что наяву «Я не свершил того… // Того, что должен был свершить», не его меч ударил со звоном о хрусталь стены.

Обо всем этом мы говорили /позже — в первые месяцы 1921 года, когда Блок снова вернулся к работе над «Возмездием». Тогда он согласился со мной, что «спящая красавица» — второй главы «Возмездия» — не только «отзвук» спящей красавицы и Людмилы, но еще и пани Катерина, а колдун — это и колдун из «Страшной мести».

И когда он меня спросил — или пожаловался, — почему ему внутренне «не дается» судьба уже взрослого героя, я ответила: это потому, что герой не пишет стихов, — и на несколько удивленное «как?» напомнила ему не забытые мной его слова о том, что художник платит случайной жизнью за неслучайность пути. А если нет «пути» — то случайная жизнь теряет смысл и значение. Ответом был внимательный взгляд.

Вторая черта, сделанная рукой Блока в альманахе «Скрижаль», стоит против строки «Но уж судьба давала знак» (этой строки в окончательном тексте нет). В публикации «Скрижали» за ней шли — Петр I на головном фрегате входящего в Неву флота и кровавая заря, которая вставала, «грозя Артуром и Цусимой, грозя Девятым января».

В недели работы над Пушкиным в 1921 году я застала Блока за чтением статьи Владимира Соловьева «Судьба Пушкина». Я взяла книгу со стола. Многие места были отмечены и подчеркнуты синим карандашом. Но особенно резко, чертами, закрывающими промежутки между строчками, были подчеркнуты слова: «Пушкин убит не пулей Геккерна, а своим собственным выстрелом в Геккерна».

— Почему вы так подчеркнули это? — спросила я.

— Потому что это неправда, — каким-то одновременно глубоким и звенящим голосом ответил Блок. «Пушкина… убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха» — так перефразирует Блок слова Соловьева в статье «О назначении поэта». И если в названной статье он кое в чем (например, в определении «черни») с Соловьевым сошелся, то в самом существенном, в нравственной оценке дела Пушкина и в страшной картине преследования поэта, травли (которую Соловьев отрицал), Блок резко опровергает того, кого звал когда-то своим строгим учителем. Блок восстал за человека, за тайную свободу, за права художника.

Другой наш разговор по поводу той же статьи Соловьева (к тому, что его беспокоит, Блок в разговорах со мной часто

возвращался по нескольку раз) начался с очень злых и резких нападок Блока на «крайности» пушкинизма, на—по его определению — беззастенчивое, циничное, пош–лое и бессмысленное копание в интимной жизни художника.

В это время Блок думал об издании «портативного» Пушкина — небольших томиков или одного тома, где бы материал был подобран так, чтобы не перегружать внимание нового читателя не самым нужным. Стиль примечаний — простое указание, в какую сторону, на какое событие должно свободно, без принуждения направиться внимание читателя, — был для Блока ясен. Отсюда он перешел к тому, что Соловьев обвинял Пушкина во лжи, потому что тот, несмотря на то что написал «Я помню чудное мгновенье…», в письмах называл Анну Керн «вавилонской блудницей». «Пушкин — художник, а не священник, — без гнева, но упрямо сказал Блок. — Не надо смешивать. Жизнь Пушкина случайна, жизнь художника всегда случайна, иногда до бессмыслия. Вспомните, что Георг. Петр.[2] рассказывал о смерти Фета. Художник платит случайной жизнью за неслучайный путь. И никакой лжи тут нет. И никто тут не судья».

Много мы говорили о выборе материала. Сделать «портативного» Пушкина в одном томике не представлялось возможным. Каждое исключенное стихотворение вызывало ощущение пореза на живом теле. Наконец, совершенно отчаявшись, Блок сказал: «Начнем брать только от «Редеет облаков летучая гряда…» -— «Почему?» — «Оно первое, от которого подступают слезы».

В дни мыслей о Пушкине в конце 1920 года к Блоку часто приходил матрос, поэт–самоучка. Блок очень увлекался его стихами. В их звуке ему слышалось то же бессмысленное, непонятное обаяние, что и в пушкинских эпиграммах. «Почему они сразу запоминаются наизусть?

У Клариссы денег мало,
Ты богат — иди к венцу;
И богатство ей пристало,
И рога тебе к лицу.

Так же и у него:

Если дернут вдруг за юбку,
Сразу свалится она.

Это даже древнее Пушкина, это роднит нас с Пушкиным

через Державина». Блок очень увлекался стихами матроса и очень сердился, когда Александра Андреевна говорила, что это барина потянуло на капусту.

Среди спутников Блока в русской и мировой литературе были художники, близкие ему по–особому, такие, отношения с которыми вклинивались в жизнь и биографию. Приходилось слышать от него: «Во мне Стриндберг сидит» или «Цыганская венгерка» мне так близка, как будто я сам написал ее». Так же «лично», изнутри ощущал Блок и творчество Гейне. Нетрудно понять, почему Гейне — романтик и разрушитель романтизма, «неистовствующий, сгорающий в том же огне будущего», — стал человечески, товарищески близок Блоку.

Нетрудно понять и то, почему об этой близости Блок говорил иногда словами жесткими и жестокими: «Есть любовь, о которой можно говорить только ядовитыми, режущими словами». Такая любовь — сухая и горькая любовь зрелого человека — и была для Блока подлинной любовью. К любимому он был беспощаден, как к себе самому, и беспощадность эта возрастала с каждым годом. Это не было пессимизмом, а скорее великой требовательностью к себе, людям, жизни, а также и доверием к прочности самого главного в жизни человека.

В последние годы все это отразилось в его выступлениях, печатных и устных, в его отношении к художникам-$1спутникам», и прежде всего к Гейне, в работе над ним в 1919–1921 годах.

Я не буду здесь касаться предыстории этих отношений — дооктябрьской поры, — это увело бы меня слишком далеко. Вернусь к 1919 году, когда редакционная коллегия «Всемирной литературы» поручила Блоку редактирование собрания сочинений Гейне и он, по собственным словам, «помолодев на десять лет», с увлечением взялся за работу.

Он сразу повел ее не совсем обычным порядком, и его устремления тут же вызвали настороженность некоторых влиятельных представителей академической науки.

Дело в том, что в основе тех споров, которые возникали в связи с как будто частными проблемами творчества Гейне, лежал вопрос об общей его оценке, об основном смысле этого творчества. Для В. Жирмунского — в ту пору еще молодого ученого — Гейне был только романтиком, для А. Волынского — только пламенным поборником иудаизма, для крупнейшего античника Ф. Зелинского — блуждающим огоньком лирики, подверженным смене настроений, для профессоров Браудо, Батюшкова, Сильверсвана — лишь представителем некоего периода в развитии немецкой поэзии. В каждом из этих

определений заключался кусочек правды, но «монистического» решения вопроса все они дать не могли. Тот факт, что Гейне был одновременно и романтиком, и разрушителем романтизма, и блуждающим огоньком лирики, и автором «Силезских ткачей», и воинствующим эллином, и пламенным иудеем, и поклонником Шеллинга в философии, и скандальным памфлетистом, — всего этого представители академической науки в расчет не принимали, не пытаясь нащупать взаимосвязь всех обликов поэта, найти «монистическое» решение проблемы — Генрих Гейне.

В поисках «монистических» решений, в попытках понять главное — как соотносится наследие художника с самыми великими, «тектоническими» сдвигами в судьбах человечества — Блока всегда поддерживал Горький, один, кажется, из всех членов редколлегии уловивший сквозь неточность и условность терминологии не только смысл споров о Гейне, но и смысл доклада Блока о крушении гуманизма.

Блок и Горький — тема особая, и о том, каковы были их отношения в 1918–1920 годах — в период работы в издательстве «Всемирная литература», — я знаю только «односторонне». И мне кажется, что отношения эти были больше всего похожи на «интеллектуальный роман», на взаимное восхищение масштабом личности, помогающее идти «поверх» тех или иных разногласий. И еще мне кажется, что и тогда, и раньше (о великой любви и уважении к творчеству и личности Горького Блок говорит в статьях, дневниках, письмах с начала 900–х годов) Блок был справедливей и беспристрастней в оценках Горького, чем Горький в оценках Блока.

Что касается отношения Блока к академической части редколлегии, то тут было и много забавного. Блок признавался мне, что в нем до сих пор живо студенческое чувство к профессорам — смесь уважения и почтительной неприязни, а также и досады на разрыв между огромным объемом знаний и академической косностью или даже тупостью в восприятии искусства. Общее определение «профессора» не препятствовало особому отношению к тем редким представителям этого «рода», в работах которых сумма знаний сочеталась с артистизмом и способностью к обобщениям.

Первым среди них был Василий Михайлович Алексеев (о том, что их притяжение было взаимным, В. М. Алексеев сказал мне много лет спустя). Вообще доклады академиков–востоковедов Блок ощущал как некое «крушение» привычного европоцентризма в представлениях об искусстве. Так, в 1920 году, вернувшись с заседания редколлегии «Всемирной литературы» после доклада В. Алексеева, он стал, волнуясь, объяснять мне, что в культурном

наследии великих и древних народов Азии, например Индии, Китая, есть, по–видимому, немало поэтов, по силе равных Гомеру.

Не надо думать также, что Блок не ценил той «плотной и питательной пищи», какой были чисто филологические изыскания профессоров. Но обобщения, основанные на этой сумме сведений, стояли для Блока на уровне «профессорских штучек».

Таким образом, «профессора» — «родовое» и отрицательное понятие (близкое, пожалуй, к понятию «кадет») продолжало для Блока существовать.

«А кто же будет писать? Профессора? Профессора?» — прикрикнул он на меня, когда я усомнилась в том, что смогу написать предисловие к народному изданию «Тристана и Изольды» Жозефа Бедье. На память об этом эпизоде у меня осталась записка, какой Блок (с чудесным своим педантизмом) сопроводил подобранные им для меня материалы: «Евгении Федоровне для предисловия и примечаний в № в народное издание». Тут речь шла о «Тристане и Изольде». А в еще одной записке, которая сохранилась у меня, речь идет уже о Гейне. В ней изложены соображения Блока, о которых он просил меня «подумать».

« В предисловие к «Альманзору».

Душевное состояние Гейне.

Почему ему понадобился испанский XV век?

Квирога и Риэго. Гимны Риэго.

Пушкин и Риэго.

О том, до чего слаба пьеса, как пьеса и как литературное произведение. И почему он ее все-таки перепечатал?

Связь с «Lyr. Intermezzo». Песня арфиста — пролог и «Lyr. Intermezzo».

Если же снова вернуться к спорам о Гейне на редколлегии «Всемирной литературы» в 1919 году, то больше всего осталось у меня в памяти то, что было связано с вопросом о романтизме — об эволюции в сторону католической реакции иенских романтиков, о «романтической школе» Гейне.

Оппоненты Блока объясняли войну, объявленную Гейне иенским романтикам, с которыми он некогда был кровно связан, тем, что набравший силу в его сознании рационализм заставил его, так сказать, выплеснуть вместе с реакционными тенденциями и самый романтизм как мироощущение. Против такой постановки вопроса восстал Блок.

В своем ответе на речь А. Волынского он доказывал, что, отрекаясь от иенских романтиков, Гейне сам оставался романтиком. Ссылаясь на признания поэта, Блок утверждал, что

удары его были в сильной мере ударами по себе, что ратовал он не столько против католической реакции, сколько против самой сущности иенского романтизма. «Вот еще о чем не забыть, — писал мне Блок в записке с заседания редколлегии. — Говорят, он против католической реакции, а он по себе бьет. Не против католической реакции, а потому что докатятся». Последние слова этой записки дают ключ к пониманию того, почему Блок с такой горячностью вступил в спор. Автору «Балаганчика» и «Диониса Гиперборейского» было слишком понятно отношение Гейне к романтизму, каким он был в начале прошлого века в Германии. «Не против католической реакции, а потому что докатятся», то есть не только против факта политического значения, но против целого мировоззрения, которое в конечном счете отрывает от жизни, затемняет зрение, мешает возможности видеть и понимать события. Защищая право Гейне на измену романтикам, Блок снова поднимал тот вопрос, который был им решен для себя в 1905–1906 годах. И если Гейне отрекался от иенских романтиков, мистические чаяния которых были ему некогда дороги и близки, и, отрекаясь, «проплясал над ними свой танец мести, гремя дурацким колпаком Кунца фон–дер Розена», то и Блок не менее жестоко обошелся с соратниками своей юности в «Балаганчике», и особенно в набросках к драме «Дионис Гиперборейский». В этой драме герой, восставший против забвения жизни и человека, покидает соратников, которые уходят на ледяные вершины в поисках неведомого бога. Юноша–изменник не мог вынести их отвлеченности, их аскетизма, «опрозрачневших рук и лиц» — ибо «воск лиц» — признак дряхлеющего стремления». Он покидает их и ждет одинокой смерти, его мучают сомнения, «не надо ли за ними», «но поет в нем какая-то мера пути, не им пройденного». И он, изменник, обретает в горах легконогую, пляшущую дочь мудрости, а те, кто шел на гибель, те, кого он считал выше себя, возвращаются через некоторое время, разжирев от исканий. «Они безмерно чем-то гордятся, хвастливы, стали розовыми и упитанными» — такой конец искателей неведомого божества стоит выпадов Гейне против Шлегеля.

В дни, когда в редакционной коллегии происходили эти споры, были у нас и «домашние» беседы на эту тему. Я не могла понять, как соотносится с этими спорами тот дифирамб романтизму, какой была написанная в эти же дни и показанная мне речь «О романтизме» для актеров Большого драматического театра. Из объяснения для меня стало ясным лишь одно, что существует как бы два романтизма — один, лежащий в пределах литературы и литературных течений, другой — некая сущность в духовном мире человека, народа и человечества, «новый способ

жить с удесятеренной силой».

Сейчас я вижу, что понятие этого второго романтизма было все же попыткой найти имя для реальных явлений, увиденных честным, чутким, сильным художником. «Дух музыки», «человек–артист», «веселая наука» и все другие определения, взятые у Вагнера, Ницше, философов древности, — все это лишь попытка «обозначить» реальные явления, опыт, наблюдения, попытка скорее бесплодная, потому что опыт-то был живым, а «имя» оставалось условным, и к живой реальности надо было пробиваться сквозь условное обозначение.

Проникновенная же интуиция в постижении реальности открывалась в образах творчества Блока, сразу находящих путь к сердцу и сознанию читателя, в образах, связанных, например, с ветром, метелью, океаном. Блок сам чувствовал всю неполноту и непрочность «обозначений». Об этом, в частности, он сам говорит в конспекте заключительного слова в прениях по докладу о «Крушении гуманизма» в Вольной философской ассоциации.

«Я осторожно сказал слово артист, потому что слова большего сказать не решаюсь, не умею, не имею права». Но определение, прозвучавшее в прениях, — «человек цельный», — Блок тоже не принял. «Но человек цельный — опять недосказано. Это опять — осторожное слово философа, как мое слово артист — слово художника».

К пониманию того, какие опасности таит в себе «обозначение» — даже условное, даже осторожное, — Блок пришел лишь после Октября.

Многолетняя переписка с Андреем Белым, полусогласие в спорах с некоторыми концепциями Вячеслава Иванова и так далее свидетельствуют о том, с каким насилием над собой Блок «втискивал» свой опыт, свое ощущение времени в «схемы», по существу ему чужие, в основе которых лежали «мистифицированные» представления о действительном «содержании эпохи».

Мне довелось в 1919–1921 годах близко подойти к работе Блока над Гейне, в постоянном общении увидеть все сложности их взаимоотношений. Гейне был для Блока прежде всего художником, но и, кроме того, «литератором–интеллигентом» (так говорил Блок в минуты раздражения). «Ни Гейне, ни его круг — народа не знали, — цитирует он в 1919 году «умные и печальные» слова Герцена, — и народ их не знал. Ни скорбь, ни радость низменных полей не подымалась на эти вершины». «Все это не объясняет ли, отчего учено–революционная вспышка в Германии так быстро лопнула в 1848 году? Она тоже принадлежала литературе и исчезла, как ракета…»

«Отрывочные моменты состояния, близкого к божественному, на высоких ступенях духовного нашего достоинства», — насмешливо скандировал Блок революционные представления Гейне из третьей части «Nordensee», написанной под непосредственным впечатлением Июльской революции.

Да, по убеждению Блока, Гейне глядел вперед и — «в скорбях нашего века предугадал муки новых родов» (из записки к автору этих строк), но вместе с тем «народа он не знал и народ его не знал». Вот откуда и двойственность восприятия этого неудержимо плывущего в мир нового, его он и приветствовал и страшился.

И, несмотря на страх, при восприятии вступающих на арену истории новых сил, Гейне, по убеждению Блока, был зорче всех либеральных и честных народолюбцев. «Примеры переоценок, — писал Блок в своем дневнике 7 апреля 1919 года, — Гейне и народолюбец. Несмотря на физическое отвращение, Гейне чувствует, в чем дело («Силезские ткачи»). Он артист. Народолюбец — при любви — не чувствует».

Работа Блока над собранием сочинений Гейне походила не на редактирование, а на общение с живым человеком, бесконечно близким в одном и раздражающе чуждым в другом.

Гейневская ирония, которая способна разложить даже самое светлое — обратить в пустыню весь окружающий его мир, — эта ирония доводила Блока до самого злого отчаяния. В годы «страшного мира» он и сам нередко защищался «беззубым смехом» от разрывающих его противоречий. Но такой способ обороны он воспринимал как тяжкую болезнь и осуждал его как в других, так и прежде всего в себе.

Второй чертой, вызывающей раздражение Блока, было то, что он называл старостью Гейне. Иногда, рассердись, он звал Гейне Шейлоком. Я помню, как мы работали в течение целого вечера над переводом небольшого стихотворения, написанного двадцатилетним Гейне:

> Wie die Wellenschaumgeborene
> Strahlt mein Lieb in Schönhietsglanz[3].

Ничего не получалось. «Ничего и не выйдет, — сказал Блок. — Это семидесятилетний Фет мог перевести верно — «друг мой пре–елестей полна». Ведь тут жесты Шейлока. Schönheitsglanz — ведь это о бриллиантах Амалии. Не то что он влюбился потому, что бриллианты, но от бриллиантов великолепие — Schönheitsglanz. Я только сейчас понял, как он стар, умирающий Шиллер моложе двадцатилетнего Гейне. Вот где юность — Шиллер».

Еще одной особенностью творчества Гейне, вызывавшей раздражение Блока, была, по его определению, «метафоричность мышления», то есть утрата ощущения связи с живым, природным содержанием слова. «Долговязый рвотный порошок», — говорил он горестно и не без отвращения. Но эмоциональную силу языка Гейне–прозаика Блок ощущал постоянно и упорно отстаивал и выявлял ее, редактируя чужие переводы.

Как все подлинные художники, Блок ничего не переводил случайно. У каждого автора он находил свое. Поэтому в 1920–1921 годах он брал стихи только из «Neue Gedichte». «Это зрелый Гейне, старый Гейне — этого-то мне и надо».

— Но ведь все, что вы переводите сейчас, взято из «Neuer Frühling», ведь там речь о новой весне.

— А для меня — как у Вячеслава Иванова — «в дни, когда новой весной жизнь омрачилась моя».

У каждого из его переводов того времени есть своя история, каждый из них возник как самостоятельное стихотворение. Блок так на них и смотрел и собирался их включить в следующий сборник своих стихов по тому же праву, по которому так поступали и русские поэты в прошлом.

С текстом Блок обращался свободно. Иногда он настолько изменял стиль стихотворения, что, по собственным его словам, они становились стихотворениями «на мотив из Гейне». Так, ироническое восьмистишие Гейне послужило всего лишь отправной точкой для великолепного «испанского романсеро»:

Только платьем мимоходом
До меня коснешься ты —
По твоим следам несутся
Сердца бурные мечты.

Обернешься ты, вперится
Глаз огромных синева —
С перепугу за тобою
Сердце следует едва.

Работу над чужими переводами Блок производил не только со свойственной ему тщательностью и добросовестностью, но порой, я бы сказала, даже с увлечением. Старые переводы использовать было невозможно: либо потому, что они не имели отношения к подлиннику из-за формального несовершенства, либо потому, что в них, по определению Блока, каждый очень хорошо рассказывал о себе, что не имело обычно прямого отношения к Гейне.

Переводы тех лет, конечно, были объективнее, но вклад их в русскую «гейнеану» оказался весьма скромным. Если же за перевод брались крупные поэты — пропадала объективность. «Что мне делать с «Атта Троллем», — жаловался Блок. — У Гумилева переведено «в гневе вздрагивает сердце», а у Гейне сказано — «все кишки воротит в брюхе».

Бывали дни, когда Блок работал над Гейне не отрываясь, когда все его разговоры сводились к Гейне. Бывали дни, после особенно напряженной работы, когда Гейне его раздражал, вызывал самые резкие отзывы, самые черные подозрения.

Но никогда Блок не относился к Гейне спокойно, «историко–литературно». Гейне всегда оставался для него живым современником.

Над чужими переводами стихов Блок работал еще напряженней и тщательней, чем над прозой. Вес каждого слова, интонация и прежде всего особенности гейневского ритма (которые не давались большинству переводчиков) — вот что Блок стремился утвердить и восстановить, редактируя чужие переводы.

Ритм Блок при редактировании выстукивал карандашом или чуть намечал голосом мелодию. Я поступала так же, и порой у нас возникал спор. Так, я запомнила, что при редактуре перевода стихотворения «Das Mädchen schläft in der Kammer» его музыкальную основу — ритм вальса — мы слышали по–разному. Для Блока он звучал «Де–ви–ца уснула в каморке». Я же утверждала, что ритм вальса диктует в первом слове некий апостроф и надо читать «Девиц’ уснула в каморке». «Девиц» с апострофом стало тут же предлогом для шуток и смеха.

Степень самостоятельности жизни как будто однозначных слов Блок также ощущал необычайно остро. Так, при работе над переводом «Поле битвы при Гастингсе» ему в равной мере казалось невозможным написать «Эдит, Лебяжья Шея» (прозвище, данное героине стихотворения) и — нарушая ритм — сказать «Эдит — Лебединая Шея»: «Ведь лебяжий может быть пух — нежный, мягкий, без формы, а «лебединая» — это живой и гордый изгиб, это уже и внутренний облик женщины». Пришлось все-таки оставить «лебяжий», и Блок, признав поражение, пошел на кухню колоть лучину, ставить самовар, от времени до времени возвращаясь с гренадерским тесаком отчима в руке, чтобы огорошить меня новым пародийным вариантом гейневской строфы. Из всех их я запомнила, к сожалению, только один:

Лебяжьей Шеей звалась она
Затем, что носила шею
Она как гусь, — король Гарольд

Был за-интригован ею.

— Это перевод Мазуркевича, — возгласил он со смехом и позвал Александру Андреевну: — — Маменька, идите пить чай, мы с Е. Эф. Книпович уже кончили.

Так он нас и звал в веселые, озорные минуты — «Вы, маменька, и Е. Эф. Книпович».

Блок никогда не называл меня по имени не только в глаза, но, по свидетельству Александры Андреевны, и за глаза. И только раз, в записной книжке 1920 года, стоят слова «Два Жени у нас (Иванов и Книпович)». Мне бесконечно дорого, что мы, «Жени», упомянуты вместе. Евгений Павлович Иванов -— со всей своей умозрительной путаницей, с Христом, каким-то личным, «для домашнего употребления» (он его никому не навязывал), но и с действенной добротой, бескорыстием, мудростью сердца — был чудесным образчиком человеческой породы и конечно же самым близким из немногочисленных друзей Блока.

В конце 1919 года и весь 1920 год Блок часто читал нам — и то, что он написал только что, и прежнее, и чужие стихи. У меня сохранилась запись о том, как он нам читал главу «Возмездия» об отце. И я хорошо помню этот душный июльский вечер 1920 года, и ворчание дальней грозы, и голос Блока, прерывающийся от подступающих слез, и вдруг — дружное пенье матросов на реке. Читал он нам и «египетскую пьесу» («Рамзеса»), и написанные статьи, и старые свои стихи. И говорил о том, какие из них он «не любит» (например, «Голос из хора») и что даже и в не «нелюбимых» кажется ему подозрительным, например, сделанная им в угоду «канонам» эстетики декадентства замена «детской строки»: «Ах, что значит — не пить и не есть!» — «подозрительной» строкой: «разверзающий звездную месть» (в стихотворении «Там, в ночной завывающей стуже…»). Подозрительной казалась ему и «музыка» «Соловьиного сада» — «На этом круженье и пенье бог знает куда заехать можно». Неожиданно для меня «нелюбимой» оказалась строфа «Возмездия»:

Пусть церковь темная пуста,
Пусть пастырь спит; я до обедни
Пройду росистую межу,
Ключ ржавый поверну в затворе
И в алом от зари притворе
Свою обедню отслужу.

Он многое открыл для меня в русской поэзии. К моему любимому — Батюшков, Баратынский, Тютчев — он хотел «прибавить» Фета и Полонского. И Фета я полюбила. «Ключом» к нему стали два стихотворения, которые мне читал Блок («Я болен, Офелия, милый мой друг» и «Глубь небес опять ясна»). С Полонским было сложнее. Я почти его не знала, и мне трудно было пробиться сквозь то «либерально–декламационное» начало его поэзии, которое закрывало для меня главное. Это «главное» я вдруг и «лично» почувствовала, когда Блок прочел мне «Холодную любовь»:

Любовь моя давно чужда мечты веселой,
Не грезит, но зато не спит,
От нужд и зол тебя спасая, как тяжелый,
Ударами избитый щит.

Не изменю тебе, как старая кольчуга
На старой рыцарской груди;
В дни беспрерывных битв она вернее друга;
Но от нее тепла не жди!

К Брюсову мы оба относились одинаково. Но объяснить мне, в чем прелесть Бальмонта, который был Блоку совсем не близок, ему не удалось. Блок «приоткрыл» мне Иннокентия Анненского (через стихотворение «Зажим был так сладостно сужен…»). Его очень удивляло мое «не личное» (а как к «классику») отношение к Лермонтову.

Мы много говорили и вдвоем и втроем (с Александрой Андреевной) и о литературе, и о музыке, и об истории — о том, что определяло те или иные «прошлые времена» и что главное сегодня.

Помню разговор о замысле (горьковском) исторических картин — о героях их, о Тристане–чаровнике и Изольде Белокурой, о Возрождении, которое Блок ощущал как «страшное», о людях Возрождения, об Изотте Малатеста — «она — из прачек — в герцогини», скуластая, большеротая, вульгарная, пленительная. Очень часто (уже всегда «вдвоем») он говорил о самом главном — о «стихии большевизма», живой и великой, отнюдь, вопреки очевидности, не отождествляя ее с коммунизмом и отгораживая ее от марксизма, о котором он создал собственное представление как о железной догме, сковывающей естественное движение жизни. Очень настойчиво он спрашивал о том, есть ли, по–моему, в коммунизме романтизм, то есть осуществленное стремление жить с удесятеренной силой.

Где-то в начале 1919 года — точная дата у меня не отмечена — состоялось мое знакомство с Корнеем Ивановичем Чуковским, перешедшее в дружеские отношения, «разрешенные» мне. Познакомил нас Блок на каком-то из спектаклей Большого драматического театра и усадил Чуковского на свое место (1–й ряд литер Б) рядом со мной (1–й ряд литер А), а сам ушел в другой конец ряда и оттуда все поглядывал — идет у нас разговор или нет.

К сожалению, у меня нет записей наших бесед, нет связных воспоминаний. Есть беглые заметки: ужинали вместе в 12 часов ночи на кухне Дома искусств, а потом я пошла ночевать к О. Форш; уговаривал меня не общаться с Андреем Белым и не ходить на заседания Вольфилы; втянул меня в работы для Издательства Гржебина, «гиперболически» (что было ему свойственно) восхищался всем, что я пишу, и был добрым, очень добрым и чутким в трудные для меня весенние и летние месяцы 1921 года. И пусть эти строки будут моей запоздалой — через шестьдесят лет — благодарностью за все, что он для меня сделал. Когда я видела их вдвоем — Блока и Чуковского, — поражала их контрастность: Блок был «статичен», а Чуковский — весь в движении. Как-то в озорную минуту я ему сказала, что он похож на вербную игрушку — крокодила из дощечек, его держат за хвост, а он извивается и гнется во все стороны.

Что касается «статичности» Блока, то она была особой. В ней не было ничего «каменного», «застывшего». Это была величавая статика динамичной силы, скрытая за таким спокойствием, какое свойственно, например, портретам людей Возрождения.

> Я видел: мрамор Праксителя
> Дыханьем вакховым ожил, —

писал в послании Блоку Вячеслав Иванов («мрамор Праксит–эля», — дразнила мужа Любовь Дмитриевна).

О «маске» каждый по–своему твердили авторы мемуаров, но думаю, что точнее всех был Горький, который по великому артистизму своему увидел во внешности Блока то, о чем я сейчас говорила, — «флорентинца эпохи Возрождения», скрытую силу.

Во мне нет данных летописца, и поэтому, хотя и много раз слышала выступления Блока на литературных вечерах и вечерах «памяти» (Владимира Соловьева, Леонида Андреева), я совершенно не помню, ни кто на них присутствовал, ни кто на них выступал. Запомнился (наряду с Блоком) лишь Горький (на вечере памяти Леонида Андреева) и Есенин 1918 года (на вечере в Тенишевском зале) — тоненький, юный, выкликавший:

Небо — как колокол,
Месяц — язык,
Мать моя родина,
Я — большевик.

Блок на вечерах, «на людях», естественно, читал иначе, чем дома (нам с Александрой Андреевной). Потенциальная динамика уходила глубоко в подтекст, проявляясь в чуть намеченных интонациях.

Аплодисменты (так же, как и всякую «дань» своей славе) Блок встречал не только вежливым и благодарным спокойствием, но, я бы сказала, как нечто, относящееся не к нему лично, а к чему-то, что стоит за ним и больше него.

Чувство человеческого достоинства сочеталось в нем с таким отсутствием тщеславия, с такой жестокостью «самооценки», какую я не встречала ни в ком другом. Известность, в том числе и зарубежная, не интересовала его. Над французским переводом «Двенадцати», который я для него раздобыла, мы вместе потешались. Да и как было не потешаться над строками, такими, например:

Waneca et Cateca
Sont au Cabaret.
Elle a des Kierenki
Dans ses bas.

В итальянском же переводе что-то для него зазвучало, и он несколько дней повторял, усмехаясь:

Liberta! Liberia!
Tra-ta-ta!

У меня сохранилось семь книг с дарственными надписями Блока — все, что вышло в 1918–1921 годах. Каждая надпись — «в память» о чем-нибудь: о весне 1918 года, о вечере в Тенишевском зале, где он читал «Ямбы», об осени, когда мне минуло двадцать два года, и так далее. Но самая дорогая мне надпись (на книге «За гранью прошлых дней») сделана в августе 1920 года и гласит: «Евгении Федоровне Книпович. В лето Стрельны. Август 1920 года».

Стрельна — это по сравнению с Павловском или Петергофом, конечно, очень скромный памятник старины. Я не знаю, кто

строил стрельнинский дворец, «вознесенный» довольно высоко, — от него к морю шла широкая лестница («порфирные ступени екатерининских дворцов»). Между морем и парком — огромным, с многовековыми деревьями — стояла стена камышей выше человеческого роста, глухая, непроницаемая для взгляда, какие-то северные тугаи. Сам парк был перерезан каналами, где цвели кувшинки. По аллеям и дорожкам можно было бродить часами, не встретив ни одной живой души.

Такой была Стрельна шестьдесят лет тому назад. Наверное, облик ее изменило время и до Отечественной войны.

Добираться до Стрельны можно было либо на поезде, либо на трамвае, который шел от Нарвских ворот, очень долго, дребезжа и раскачиваясь. У меня осталось странное впечатление, что трамвай этот всегда был пустой. И никто, кроме нас двоих, на конечной остановке не выходил и не входил, и мы почему-то (чтобы быть «на воздухе») садились прямо на площадку, спустив ноги на подножку.

Первый раз мы поехали в Стрельну вместе и бродили по парку и сидели на ступеньках лестницы и почти не разговаривали — от какой-то блаженной лени и отрешенности от всего «городского». Потом мы уже приезжали туда порознь и встречались после купанья на условленном месте («у грота с колодцем») и бродили по дорожкам и сидели в траве все с тем же ощущением блаженной отрешенности.

Впрочем, иногда на моего спутника находил озорной стих. Например, через дорожку впереди нас что-то пробежало — то ли молодой бельчонок, то ли крупная полевка. «Ой, посмотрите, кто это пробежал?» Блок ледяным голосом: «Мёпс». И все в таком же роде. Как-то на отдыхе он повалился в траву, а я, сидя рядом на кочке, смотрела, как тени листьев скользят по его лицу. И тут меня одолели литературно–музыкальные реминисценции, и я пропела: «Эй, Зигфрид, карлика злого убей!» Блок открыл глаза: «Е. Эф. Книпович, у Вагнера птичка это с дерева поет».

Летом Î920 года он почему-то стал носить очень красивый аметистовый перстень своего отца. Как-то в Стрельне я захотела рассмотреть перстень поближе. Блок снял его с пальца и дал мне и вдруг сказал: «Поносите его, хорошо? А потом я его опять возьму». Я, конечно, согласилась. Было это 17 августа 1920 года. Перстень, перекочевавший на мою руку, естественно, вызвал большое оживление в кругу знакомых и незнакомых. Изображение кольца в профиль и анфас сохранилось в моей тетради.

От Нарвской заставы мы возвращались на Офицерскую, как — я не помню, скорее всего пешком. Я тоже была в ту пору ходоком неутомимым.

Александра Андреевна встречала нас, обожженных солнцем, смеющихся, возгласом: «Саша, Женя, ну на что вы похожи!»

Озорство продолжалось и далее. Блок не давал мне встать с места и с комической осторожностью возил меня в кресле по комнате, повторяя: «Маменька, Е. Эф. Книпович переутомилась».

В эти летние дни 1920 года, когда на небе впервые появлялся серпик луны, Блок по очереди подводил нас с Александрой Андреевной к открытому окошку, чтобы мы обе увидели месяц с правой стороны.

Я позволю себе дать здесь выписку из своего дневника 1920 года. Она, как мне кажется, дает представление о том, какой была ласка, забота Блока по отношению к друзьям.

«15. VI. 20.
— Еще творогу.
— Нет, спасибо.
— Вам надо кушать.
— Но я же сытая!
— Все-таки надо съесть яйцо.
(И на лице полная суровость.)».

А осенью 1920 года кончились стрельнинские просветы «блаженной лени» и отрешенности. И я вернула в конце сентября (на премьере «Короля Лира») перстень его законному владельцу, получив взамен красную розу, и началась работа (над Гейне, над Пушкиным, над статьями для «Всемирной литературы»), и походы в театр, и встречи с людьми и на людях.

И постепенно — очень постепенно— в жизни, отношениях, быту проступали черты внутреннего неблагополучия, тревоги, раздражения, нависала какая-то еще неясная угроза.

Ко мне Блок был в ту пору бесконечно добр и ласков, но шутки и смех становились все реже и реже. А вопросы о том, где, в чем живет то, что родилось в Октябре, становились все настойчивее.

Травля, развязанная против Блока «главными интеллигентами» (его выражение), стихла в пределах страны (перекинувшись за рубеж).

Но «среды», где живое общение, споры и мысли о «главном» с одинаковым или хотя бы близким пониманием, что такое это «главное», в жизни Блока в ту пору не существовало. А великая трезвость и беспощадность уже не позволяли ему искать «своего» там, где его не было, «втискивать» свои выстраданные мысли об основном содержании эпохи в чужие, мертвые формулы — будь то антропософия Андрея Белого или левоэсеровский суррогат революционности Иванова–Разумника.

Блок был великим и страстным книголюбом, и, кажется, в марте 1921 года я, желая как-то его развлечь, подарила ему первое издание «Горя от ума» из библиотеки моего деда. В книгу были вклеены листы тонкой пожелтевшей бумаги, где выцветшими чернилами было вписано все выброшенное из текста цензурой.

Блок любовно, как живое существо, взял книгу: «Спасибо, я рад, я, может, еще смогу потом и больше обрадоваться. Но сейчас — для меня есть только то, что с собой в могилу».

Затем была поездка в Москву — страшная поездка, подорвавшая последние его силы и волю к жизни. Он очень изменился — даже внешне — после этой поездки.

В конце мая я сама уехала в Москву, к моей матери, похоронившей только что сына — моего младшего брата. Командировку (что тогда было не просто) выхлопотал мне Блок. Я даже не успела проститься с ним, уезжая.

Вернулась я в конце июня, и за время моего отсутствия Александра Андреевна уехала в Лугу, к своей старшей сестре — Марии Андреевне, «тете Мане», милой, самоотверженной, первому любящему, наивному биографу Блока.

О последних неделях жизни Блока я написала большое письмо Корнею Ивановичу Чуковскому, который в это время был в деревне.

По словам покойного Э. Г. Казакевича, письмо это было вклеено в «Чукоккалу», и он его там читал.

Сейчас письмо исчезло бесследно. Ни в «Чукоккале», ни в архиве Чуковского его нет.

Отрывки из этого письма Корней Иванович включил в свою книгу «Александр Блок как человек и поэт», вышедшую в 1924 году в Петрограде.

Позволю себе воспроизвести здесь эти уцелевшие отрывки; оговариваюсь: кто был упоминаемый в письме NN — я не помню.

«Вскоре после его кончины, — пишет К. Чуковский, — одна девушка, бывшая близким другом Блока и его семьи, прислала мне в деревню описание его последних дней: заимствую из этого письма отрывки:

«Болезнь развивалась как-то скачками, бывали периоды улучшения, в начале июня стало казаться, что он поправляется… Он не мог уловить и продумать ни одной мысли, а сердце причиняло все время ужасные страдания, он все время задыхался. Числа с двадцать пятого наступило резкое ухудшение: думали его увезти за город, но доктор сказал, что он слишкшй слаб и переезда не выдержит. К началу августа он уже почти все время был в забытьи, ночью бредил и кричал страшным криком,

которого во всю жизнь не забуду. Ему впрыскивалй'"морфий, но это мало помогало. Все-таки мы думали, что надо сделать последнюю попытку и увезти его в Финляндию. Отпуск был подписан, но 5 августа выяснилось, что какой-то Московский Отдел потерял анкеты, и поэтому нельзя было выписать паспортов… 7 августа я с доверенностями должна была ехать в Москву… Ехать я должна была в вагоне NN, но NN, как и его секретарь, оказались при переговорах пьяными. На другое утро, в семь часов, я побежала на Николаевский вокзал, оттуда на Конюшенную, потом опять на вокзал, потом опять на Конюшенную, где заявила, что все равно поеду, хоть на буфере… Перед отъездом я по телефону узнала о смерти и побежала на Офицерскую… В первую минуту я не узнала его… Волосы черные, короткие, седые виски; усы, маленькая бородка; нос орлиный, Александра Андреевна… сидела у постели и гладила его руки… Когда Александру Андреевну вызывали посетители, она мне говорила: «Пойдите к Сашеньке», и эти слова, которые столько раз говорились при жизни, отнимали веру в смерть… Место на кладбище я выбрала сама — на Смоленском, возле могилы деда, под старым кленом… Гроб несли на руках, открытый, цветов было очень много».

Такова была смерть. А затем началась другая жизнь — бессмертие.

1980

II

Заметки, неоконченные, которые я решила опубликовать, сделаны в конце 1922 или в начале 1923–го.

Кроме некоторых сокращений, в них не изменено ничего. И в них нет расхождений с тем, что мною написано шестьдесят лет спустя.

Я не хочу даже исправлять неточности, которые есть в тексте.

И если через шестьдесят лет у меня возникло ощущение, что трамвай от Нарвских ворот шел в Стрельну пустой, это не противоречит тому, что он иногда бывал полным.

И если я говорю, что Мария Андреевна Бекетова была старшей сестрой Александры Андреевны (хотя на деле она была младше ее на год), то в этой неточности тоже заключена правда.

«Тетя Маня» всегда была старшей для «Аси», с детства, с юности, «сестру резоня и уча», она опекала ее именно как старшая. Это знал Блок, сделавший ее старшей в поэме «Возмездие».

Я не буду здесь комментировать и объяснять все то, что стояло для Блока за образом «золотого луча» и «золотого меча», — обо всем этом я подробно говорю в той части книги, которая посвящена «социальной трагедии» «Кольцо Нибелунгов», теме подвига и героя.

И я думаю, что читатель сам поймет, что, говоря про «обмеление души» в периоды «пьянств, бреда и общественности», Блок имел в виду «общественность» религиознофилософских собраний и других видов интеллигентского празднословия. Конечно, «и пена есть выражение сущности», и все же заменить или подменить сущность она никак не может. И именно об этом говорил в своих горьких и порой «неприличных» статьях 1907–1909 годов Александр Блок. Пример? «Закидываю удочку в омут, в котором барахтаются арцыбашевцы, андреевцы, скорпионы, и зацепляюсь за что-то цепкое. При ближайшем рассмотрении оно оказывается большим пластом тины, в котором барахтаются два маленьких черта, оживленно плюются, фыркают, радуются, дают друг другу звонкие плюхи и пищат тоненькими голосами. Не особенно обильный улов, но все свое внимание я сосредоточиваю на нем, потому что он носит громкое название «дифференциация в новом искусстве».

Пусть не подумает также читатель моих заметок, что группа архивных разысканий занималась преимущественно болтовней и не относилась серьезно к поставленной перед ней задачей. Нет, мы все сознавали и понимали, что, приходя в период «саботажа»

старых интеллигентских кадров на работу, которую новая власть считает нужной, мы как бы становимся частью новой жизни. И если рукопись, по мнению кого-либо из нас, заслуживала внимания, ее брали «на дом», обсуждали затем совместно, докладывали о ней Владимиру Васильевичу Гиппиусу. Так было, например, с некоторыми пьесами Поля Клоделя, с «Монастырем» Верхарна.

А «импровизации», шутки — все это было данью молодому задору, так же как тот красный платочек, каким я повязывала волосы от пыли и «на страх» тем двум–трем старушкам, которые еще трудились внизу, под нашими «хорами».

Требует комментария и наша (вдвоем с Федоровичем) импровизация — пародийная мистерия о гибели культуры, заканчивавшаяся «грядущим негром». Дело в том, что таким же выводом заканчивается вторая, «героическая» симфония Андрея Белого, которую Федорович не знал.

Один из двух ее «главных героев» Петр Гроза (он же — «сущность вещей») просвещает другого героя — «ищущего» и «смятенного» Мусатова.

Речь идет о соединении Востока и Запада, невозможном, с точки зрения Петра Грозы, так как «Запад смердит разложением, а Восток не смердит только потому, что уже давно разложился».

«Так кому же улыбается будущее?»

На этот вопрос Петр Гроза — «сущность вещей» отвечает (предварительно вылив графин холодной воды на голову Мусатова: «Негр, негр! Конечно, негр!.. Черномазый, красногубый негр — вот грядущий владыка мира!» Тут Мусатов уронил голову на стол и замер в порыве полного отчаяния.

Тепёрь о Пролеткульте. В моих записках речь идет всего лишь о театре Пролеткульта, главным режиссером которого был А. А. Мгебров.

Как завязались наши с ним отношения, я не помню. Скорее всего повинен в этом был мой «начальник» и приятель Владимир Николаевич Соловьев. И только много позже я узнала, что Мгебров был в труппе того Терриокского театра, который в 1912 году летом создал Мейерхольд и актрисой которого была Любовь Дмитриевна.

И здесь я хочу воздать должное памяти еще одного незаурядного человека, с которым на краткий срок меня свела судьба.

Блок часто и уважительно поминает Мгеброва и свои беседы с ним в дневниках 1912–1913 годов, и любопытнейшая характеристика его дана в дневниковой записи о терриокских впечатлениях. Речь в дневнике идет о Мгеброве и его жене Чекан.

«В Мгеброве — роковое, его судьба подстерегает. <…> Игра Мгеброва и очень красивые ноты в голосе Чекан — о себе. Они интересны оба, и оба, может быть, без будущего — что останется им делать, когда молодое волнение пройдет, Чекан — обыкновенная, как женщина. А такого сына, как Мгебров, обреченного, с ярким талантом, который, может быть, никогда не разовьется, можно любить».

Я узнала впоследствии, что Мгебров был участником революции 1905 года, что он был неоднократно арестован в царской России, что, уже после Октября, Блок, перечисляя важные «знаки времени» в 1913 году, называет очередной арест Мгеброва. Октябрь — великое время избавления для «ищущих» и «смятенных» снял (может быть, и не навсегда) печать обреченности с «яркого таланта» Мгеброва. «Зори» Верхарна, «Взятие Бастилии» Роллана шли в театре Пролеткульта под знаком героики и революционного пафоса.

И главный режиссер настойчиво просил меня приходить, когда я смогу, даже на репетиции. Он утверждал, что самый факт моего молчаливого присутствия в пустом зале помогает ему работать. И «Взятие Бастилии», осуществленное в первую годовщину Октября, осталось в памяти как часть общего великого, веселого и молодого праздника.

В украшениях, в плакатах, наверное, было много футуристического бесчинства, но запомнились мне больше всего те огромные буйные гроздья цветов и плодов, какими украсили стены зданий Петров–Водкин и Малявин.

Все мы люди грешные. И в первые годы жизни Советской страны «издержки» в строительстве нового, реальные беды и невзгоды порой на какое-то время заслоняли от нас главное. Но и, это я говорю со всей ответственностью, в самый черный час, в самой глубине сознания все-таки продолжала жить та радость избавления, которая родилась в день победы Октября.

Я мало написала об Александре Андреевне Кублицкой в моих воспоминаниях, опубликованных в 1980 году. Когда писались в 1922 году мои неоконченные заметки, она была еще жива. И в них о ней тоже сказано не так много. Хочу теперь прибавить еще хотя бы несколько, как сейчас говорят, «штрихов к портрету». Маленькая, хрупкая, пушистые седые волосы, уложенные легким валиком надо лбом, черная бархатная пелеринка, отороченная мехом, тихий голос. Но ощущения «старости», старческого она не вызывала. Ясный ум, насмешливость, без подчеркивания и нажима, делали ее естественным собеседником для человека любого возраста. Она умела как-то «повернуть» неожиданной стороной как будто бы случайное слово или действие. Так,

вспоминая фантастический полет героя в «Призраках» Тургенева, она, чуть приподняв брови, заметила:

«Он говорит «тело мое повисло над таможней», все же мы 'го знали и представляли себе это зрелище». И перед собеседником вдруг воочию вставала картина — классик русской литературы, в белую ночь грузно повисший в воздухе над ростральными колоннами.

Чуть насмешливы и, может быть, не всегда справедливы были и такого рода наблюдения над знакомыми и особенно родственниками. «Дворяне все родня друг другу», и родственников насчитывалось очень много. Семьи часто бывали многодетными. Сыновья женились, дочки выходили замуж. Круг своих становился все шире, состояния дробились, имения родовые шли в продажу, и одновременно другой родственный «отряд» покупал чье-то «постороннее» поместье. Для меня все это было по Козьме Пруткову — «Иван Иваныч фан дер Флит женат на тетке Воронцова». И запомнить я смогла лишь то, что Алферовка — это родовое поместье, а Трубицыно, Шахматово, Дедово — уже «купленные», так же как менделеевское Боблово.

Что касается родственников, то в сложном «конгломерате» Бекетовых, Карелиных, Якушкиных, Соловьевых, Коваленских, Марко нетов я уже и не пыталась разобраться, уловив из рассказов Александры Андреевны лишь подспудную неприязнь к Коваленским. Очевидно, неприязнь эта была обоюдной, потому что следы ее я обнаружила впоследствии в отношении к Бекетовым Сергея Михайловича Соловьева — сына Ольги Михайловны Коваленской.

Горячая любовь и уважение к памяти родителей сочетались в рассказах Александры Андреевны со свойственной ей — в данном случае нежной — насмешливостью. Так вспоминала она и о причинах «трений» в жизни двух родственных семей. Дело в том, что и Андрей Николаевич и Елизавета Григорьевна Бекетовы были люди живые, темпераментные, не чуждые увлечений — платонических, как утверждала Александра Андреевна, — и у меня нет оснований ей не верить — ханжества в ней не было совершенно.

Весь «грех» бабушки Бекетовой заключался в том, что она с одним из профессоров университета читала у камина «Замок Смальгольм»:

Выкупается кровью пролитая кровь —
То убийце скажи моему.
Беззаконную небо карает любовь —
Ты сама будь свидетель тому.

Дедушка Бекетов, естественно, ничьей крови не проливал, но уезжал в именье к тетушке Коваленской — бабушке Сергея Михайловича Соловьева, где та ему и исполнила на рояле концерт Фильда.

Но следствием этих невинных грехов было то, что Александра Андреевна отрицала красоту Ольги Михайловны Коваленской–Соловьевой, хотя фотографии и портреты свидетельствуют о другом.

Сергей же Михайлович Соловьев отрицал женскую привлекательность самой Александры Андреевны.

Когда среди семейных фотографий я в первый раз увидела прадеда Александры Андреевны — Григория Силыча Карелина, я приняла его за Грибоедова. Умное, тонкое, волевое лицо, очки, ощущение «собранности» во всем облике.

Впечатление мое, вероятно, не было случайным. Поручик, перед которым открывалась возможность блестящей карьеры, не постеснялся публично несколько переиначить знаменитый в ту пору девиз всесильного Аракчеева — в устах вольнодумца он прозвучал не «Без лести предан», а «Бес лести предан». Ответом на это стала ссылка в Оренбург — в ту пору глухое захолустье. Григорий Силыч еще в пору военной службы занимался естественными науками. И в ссылке своей он с помощью, очевидно, неглупых администраторов сменил профессию и стал постепенно одним из крупнейших исследователей Средней Азии и Сибири, все чаще расставаясь с семьей, все больше отдаваясь страстно любимому делу. И если Грибоедов лишь «привиделся мне» со старой фотографии, то Тютчевы реально присутствовали в карелинско–бекетовском кругу, о чем свидетельствуют, в частности, стихотворные строки одной из тетушек Карелиных:

Чтобы ехать к вам в Мураново,
Надо быть одетой заново.
У меня ж на целый год
Старый ватошный капот.
Так меня к себе уж лучше вы
Не зовите в гости, Тютчевы.

В одном из самых поздних отрывков из цикла «Ни сны ни явь» Блок говорит о воспоминаниях, которые остаются как увядшие розовые лепестки в закрытом ящике, теряя цвет, но сохраняя смешанный аромат роз и времени.

Этим «ящичком» были для меня семейные воспоминания

матери Блока.

«Такая похожая и такая непохожая на меня», — сказала Александра Андреевна обо мне в одном из писем к Марии Павловне Ивановой. И это верно.

«Похожесть» — лежала очень глубоко, где-то в самых недрах восприятия мира и людей. А «непохожесть» — в разных «оттенках» жизни, быта, культурных традиций того круга, в котором мы обе вырастали. В моем «кругу» было очень мало родственников и прочных родственных связей, не было имений — ни родовых, ни купленных. И — что очень важно — не было русской природы, русской деревни. Я до девятнадцати лет не видела Москвы, не видела русских рек, полей и леса. Наша семья и семья брата моего отца — дяди Николая, большого русского ученого, — забирались на отдых в самое сердце той области царской России, которая носила наименование «великого княжества Финляндского».

Моя исконная природа — серый губчатый исландский мох и высокоствольные мачтовые сосны, лесные озера без песчаного берега, цветущий вереск — полями, коврами и над ним бабочки–аргусы — голубые и огненно–красные, цвета раскаленного металла. И это раппакиви — огромные, иногда гигантские гранитные валуны — просто среди леса или на берегу моря, древние выветрившиеся со времен всемирного потопа… «граниты финские, граниты вековые». Музыку (как часть, если хотите, быта) принес в дом Бекетовых Александр Львович Блок. В нашем доме она жила всегда, как жила в нем и живопись.

А вот когда дело доходило до книг — до детских книг, то у меня навсегда осталось ощущение, что «Сашины» любимые книги заслонили от Александры Андреевны «свои», и я не могу сказать, каковы были ее книги детства.

О наших «общих» книгах детства мы часто говорили втроем, но, может, еще чаще вдвоем с Александром Александровичем. Начиная с бессмертного для нескольких поколений «Степки–растрепки», где нас обоих пленяло все — и несоответственность «преступлений» (не мылся, не причесывался, не стриг ногтей, ходил гулять в дождь и ветер, играл с огнем и т. д.) и грозных «эксцентрических» наказаний, и талантливость стиха, и ощущение, что все «ужасы» все-таки понарошку. «Ужасную кару» всегда несет либо «стихия»: огонь, буря, либо некое воплощение зла, вместе с тем справедливо приносящее возмездие совершаемому «злодеянию». О том, что возмездие воспринимается понарошку, свидетельствуют весь «ход» происшествия, весь текст и талантливейшие иллюстрации к тексту. Вот, несмотря на уговоры кота Васьки и кошки Машки,

девочка Катя нарушила материнский запрет и стала, оставаясь одна, играть, зажигая спички. Результат —

Не прыгают, не скачут,
Васюк и Машка плачут,
Лишь башмачки одни стоят,
Печально на золу глядят.

А вот мальчишки дразнят на улице арапа за то, что он черный. Но тут появляется грозный старик в красной мантии с огромной чернильницей и окунает туда одного за другим всех юных «расистов». Результат:

Идет по солнышку арап,
За ним чернушки тяп, тяп, тяп.
За все проказы, шум и крик
Так наказал их злой старик.

Я видела в детстве уличные представления Петрушки, где куролесили и сам Петрушка, и черт, и «доктор–лекарь из-под каменного моста аптекарь», и велись богатырские единоборства, и совершались великие злодеяния, и этот народный уличный «дух» жил и в «Степке–растрепке».

Я меньше, чем Александр Александрович, любила «Кота Мурлыку», но оба мы в равной мере приняли в сердце сказки Топелиуса, особенно Канута–музыканта. И, преклоняясь перед Андерсеном, мы все же выбирали в нем не одно и то же. Александр Александрович дразнил меня, что мои пристрастия «мальчишечьи», потому что «Огниво», «Дорожный товарищ» и «Клаус большой и Клаус маленький» мне милее, чем «Дюймовочка» и «Русалочка». Но отношение к «Снежной королеве» было у нас общее — почти как к священному писанию.

Самое великое и дорогое из «детского» — пушкинские сказки — мы тоже любили по–разному. И опять я получала упрек в «мальчишеских пристрастьях» — за «недооценку» «Спящей царевны», за пристрастие к «Сказке о рыбаке и рыбке» и о «работнике Балде». И от Жюля Верна остался след в детских и подросточных драгоценностях Блока: патагонец Талькав, воплощение верности, мужества, благородства, и лошадь его Таука, нет, не лошадь даже и не конь, а «благородное животное».

Мне трудно отделить то, что связано с Александрой Андреевной, от того, что связано с ее сыном.

Но было у нее, в ее окружении и то, что осталось мне чужим

и ненужным. Это круг журнала «Тропинка», литературно–педагогические дамы. Я пряталась, когда они появлялись на горизонте. И среди ее взрослых приятельниц я приняла в сердце только Ольгу Дмитриевну Форш и — Марию Павловну Иванову, сестру Евгения Павловича, дружбой которых я гордилась и горжусь.

После смерти Александра Александровича Любовь Дмитриевна очень властно взяла мою судьбу в свои руки. Для Александры Андреевны существовало только прошлое и наше общее прошлое. «Я все еще слышу ваши голоса и смех за стеной», — сказала она как-то.

Любовь Дмитриевна всей силой своего жизнелюбия толкала меня к жизни — к будущему, неизвестно какому, но неизбежному.

Нет, речь шла не о «забвении». Мы часто вдвоем бывали на кладбище, мы вместе разбирали оставшиеся записные книжки, готовили издание «Возмездия».

Но всей силой убеждения и баловством, письмами (еще на бумаге с траурной каймой), когда я уже была в Москве, она толкала меня к жизни и в жизнь. И в Москву она приезжала несколько раз и жила у меня, что делало нашу связь еще теснее. В Петрограде же я при жизни Александры Андреевны была не больше двух раз и не то что отдалилась от нее, но все же наша связь стала менее непосредственной и постоянной, хотя переписка наша все время была очень интенсивной.

Еще чаще писала мне о ней (больше, чем о себе) Мария Андреевна — «тетя Маня» — слуга и жертва большого родственного клана, человек «без судьбы», без личной судьбы и своей семьи, человек, отдавший несколько лет жизни уходу за разбитым параличом отцом, и, как это бывает обычно, самопожертвование ее принималось как само собой разумеющееся.

Она бывала в Москве не раз, и она, так же как и Любовь Дмитриевна, оказывала большую помощь и внимание Ассоциации памяти Александра Блока, созданной при Государственной Академии художественных наук, директором которой был Петр Семенович Коган.

Председателем этой Ассоциации была я. И я хочу здесь помянуть добром моих друзей и товарищей, отдавших много времени и сил нашей общей работе. Прежде всего это мой заместитель Виктор Викторович Гольцев — автор статей о Блоке в первые годы после смерти поэта, составитель и редактор сборников его стихов. И это Эмиль Блюм — бессменный и самоотверженный секретарь Ассоциации, организатор ее «вечеров памяти», человек очень умный и одаренный, погибший почти

мальчиком от несчастного случая на улице.

В начале своего творческого пути у нас в Ассоциации собрались такие разные и такие талантливые люди, как Степан Злобин и Иван Александрович Кашкин, как театровед Николай Дмитриевич Волков, как Петр Алексеевич Журов, столетию которого мы, еще живущие, порадовались от души. Кипучая энергия Веры Евгеньевны Беклемишевой — матери «Юрки Беклемишева» (Юрия Крымова), лирическая мягкость В. Измаильской, самые разные индивидуальности и характеры создали то «единое целое», каким была наша Ассоциация. Ее верными друзьями и безотказными участниками «открытых» вечеров были Василий Иванович Качалов, Юрий Александрович Завадский. Музыкальных исполнителей находил для нас еще один верный друг — Михаил Фабианович Гнесин.

А замечательный педагог–мхатовец Софья Васильевна Халютина сделала попытку (не доведенную по разным причинам до конца) поставить в большом зале ГАХН «Песню судьбы», роль Германа должен был исполнить Серафим Азанчевский, Фаины — Вера Орлова. Все, что я написала здесь, как будто не имеет отношения к моим неоконченным запискам. И все-таки имеет — потому что этот простой перечень имен лишний раз говорит о том, чем было имя Блока и наследие Блока для лучших представителей художественной интеллигенции начала 20–х годов.

Еще одно последнее замечание — если сложить вместе возраст двух руководителей — В. Гольцева и Е. Книпович, то сумма будет сорок пять лет.

После этого законного отступления возвращаюсь к моему тексту.

А в сущности, пояснений для читателя наших дней остальной текст уже не требует.

Все, что надо было сказать, по–моему, о зиме 1920— 1921 годов, я уже сказала в воспоминаниях, написанных в 1980 году.

Добавлю еще только одно уточнение. Сейчас, когда вышло в свет описание библиотеки А. А. Блока (издание Библиотеки Академии наук СССР, Ленинград, 1984), я могу точно сказать, когда было подарено мною Блоку первое издание «Горя от ума» и какая на нем стоит надпись:

«344. Грибоедов, А. С.

Горе от ума. Комедия в 4–х действиях. Москва, типография Августа Семена при Императорской медико–хирургической Академии. 1833. На форзаце надпись:

Милому товарищу моему

от Е. Ф. К. 25.1.21».

О первой встрече моей с Александром Александровичем (31 января 1918 г.) записано кое-что в моем дневнике. Беседа была длинная и разбросанная. Сначала мы точно нащупывали почву, но через полчаса он вдруг сказал: «Вот вы какая. Я бы не подумал. — И прибавил: — Бывают разговоры такие (показал рукой вниз) и такие (показал прямо), а у нас с вами будет такой (и поднял {Туку вверх)». И действительно, несмотря на хаотичность, он был такой.

Помню, что он говорил об Андрее Белом и об их близости: «Он другой — в жизни другой, здесь — я с ним не могу…» — «А там по пути?» — спросила я. «Даже не по пути, а один путь».

Говорили о литературе. Об Аполлоне Григорьеве: «Цыганскую венгерку» я точно сам написал. < … >

. . . . . .

— Стриндберг во мне сидит. Но для меня он не целиком. Для меня звучит «Ад» и потом все его штуки о женщинах. А вот Бальзака через Стриндберга воспринять не могу. Попробовал читать «Серафиту» — бросил. Скучища, кроме первой главы.

— Так для вас Бальзака нет?

— Есть. Этим я моей матери обязан. И Бальзаком и Флобером. Я Флобера люблю. «L'éducation sentimentale». Какой он грузный. Все камни ворочает. И облик такой. А в «L'éducation sentimentale» работал, работал и проработался насквозь.

Я ведь ни одной книжки целиком не помню и не вижу — для меня все книги — одна, две, десять страниц… Помните, он ее видит на палубе парохода и шаль чуть не упала в воду?

. . . . . .

О Гиппиус: «Что она интересная — хорошо, и что она красится — хорошо, и потом она — эстетическое явление — это тоже хорошо, но она бы очень рассердилась, если бы узнала, что я так говорю. Прежде всего женщина. И всегда неправду говорит».

Про Гумилева: «Все люди в шляпе — он в цилиндре. Все едут во Францию, в Италию — он в Африку. И стихи такие, по-моему… в цилиндре».

В первый период нашего знакомства Александр Александрович много расспрашивал меня сначала о более внешнем: о литературных вкусах, о том, что меня заставляет предпочитать то или другое произведение данного автора.

И как только я отвечала, что думаю так или люблю вот это, сейчас же начинали одно за другим падать неумолимые и тяжеловесные «почему?».

Чем дальше, тем его вопросы становились серьезнее. Кроме «почему» прибавились «откуда вы это знаете?», и, когда я, доведенная до отчаяния, отказывалась отвечать, он почти сердился и наконец сурово сказал: «Есть случаи, когда быть скрытной — трусость. Кадетство какое-то. Если нет доверия, то нам вместе делать нечего» — и, увидев, что я поникла, мягко прибавил: «Я не хотел сказать неприятного». Однако скрытность мою победил не этот суровый выговор, а быстро возраставшее убеждение, что он все равно все обо мне знает.

Главной «подземной» (его выражение) темой наших отношений было то, что словами сказать нельзя, это было какое-то общее музыкальное (не в смысле искусства музыки) восприятие чего — я не знаю.

С этим были связаны: тема искания утерянного золотого меча и звука рога из тумана (теург и судьба); существование миров искусства. И темы двух реальностей: («то и не то», «здесь и там»). Это началось со второй или третьей встречи.

Я помню вечер зимой или ранней весной. Александр Александрович сидел у стола под лампой. Я — далеко от него, кажется, на диване, с ногами.

Он был очень напряженный и вместе с тем бережный.

Какой-то внешний разговор — о Разумнике, об Есенине, о «Скифах» — как-то не клеился. Александр Александрович рассеянно шутил, я так же рассеянно смеялась.

Он замолчал, потом вдруг заговорил каким-то совсем другим голосом — глубоким и тихим.

— Все мы ищем потерянный золотой меч. И слышим звук рога из тумана… — улыбнулся. — Я вам хочу о себе…

Я ведь только одно написал настоящее. Первый том. Но не весь. Девятьсот первый, девятьсот второй год. Это только и есть настоящее. Никто не поймет. Да я и сам не понимаю. Если понимаешь — это уже искусство. А художник всегда отступник. И потом влюбленность. Я люблю на себя смотреть с исторической точки зрения. Вот я не человек, а эпоха. И влюбленность моя слабее, чем в сороковых годах, сильнее, чем в двадцатых.

А сейчас слышу грохот, и я — не я, голова — в небе, не жилы — а реки. Видите на руке жилка — это Волга или Нил.

Он говорил, что сейчас над ним то, первое, прекрасное. Что сейчас он все вспоминает дом, и сад, и поля (о Шахматове Александр Александрович говорил мне раньше) вокруг, и лошадь свою — он все на ней ездил, она была серая, потом полиняла. «И все — не то, а заревая лазурь». Потом он долго расспрашивал меня о красках, старался понять, перевести на свои восприятия.

— Я вам прочту мою статью о символистах, она хорошая, по–

моему.

После чтения я спросила, в первый ли раз он закручен стихией. Он сказал, что это уже с ним было не раз.

— Знаете «Снежную маску», вот тогда я заблудился, и унесло. Я второй том ненавижу, то есть люблю и ненавижу, а людей, которые его любят, ненавижу всегда. Как его можно любить!

Часть разговора о зорях и о звуке я ни формулировать, ни передать не могу. Осталось воспоминание о страшном напряжении. Я дрожала, как от нестерпимого холода.

Александр Александрович обеспокоился:

— Вы озябли? Я вам принесу ваше пальто, только оно маленькое. Может быть, вас прикрыть моим?

Я отказалась. Мы заговорили об его цветах.

Зеленый для него не существовал совсем. Желтый он ощущал мучительно, но неглубоко. Желтый цвет для него не играл важной роли в мирах искусства, он был как бы фоном, но здесь он появлялся в периоды обмеления души, «пьянства, бреда и общественности» (слова Александра Александровича), клубился желтым туманом, растекался ржавым болотом или в «напряжении бреда» (слова Александра Александровича) горел желтым закатом.

О соотношении заревой ясности, пурпура и сине–лилового сумрака есть в статье о символизме. Александр Александрович долго говорил тогда об этом.

В 1911 —1912 годах в душе, затопленной мировым сумраком, загорелся новый цвет. По определению Александра Александровича, он непосредственно заменил заревую ясность, так как мировой сумрак был вторжением извне. Этот цвет Александр Александрович звал «пурпуровосерым» и «зимним рассветом» (отсюда круг над головой Музы, отсюда же позже «Седое утро»).

Когда я пишу о всем этом, я невольно путаюсь, сливаю многие разговоры, дополняю то, что говорилось весной 18–го, тем, что говорилось зимою 20–21–го.

Я отвечаю только за то, что не искажаю смысла слов Александра Александровича.

Встреча, закончившая первый период нашего знакомства, произошла, кажется, в марте 1918 года. Это было вечером, часов в девять.

В комнате было холодно, за стеной кто-то играл гаммы.

— Сегодня я узнал, что моя сестра умерла, — сказал Александр Александрович. — Странно, когда так смерть подходит. Она должна была умереть — ее так и воспитывали к смерти. Я ее поздно узнал. С ней хорошо было.

Потом он заговорил об отце, тяжело, с мучительной усмешкой. О том, как они встречались, как было нестерпимо трудно, о том, как он жил после смерти отца.

— Близкие — самые страшные.

— Враги человеку домашние его? — спросила я.

— Да. Вы не знаете, как нестерпимо быть собой и дома и вообще в жизни. Убежать некуда. Да и поздно. Я раньше любил ходить на борьбу, в цирк. Там вдруг станешь клоуном. Или в театр миниатюр на Петербургскую сторону. Там был такой на Большом. Хозяин принимал меня за инженера, потому что на фуражке молоточки, и все приставал со своим изобретением. Это хорошо. Или еще раз я шатался около ипподрома, и мальчишка пристал: «Дяденька, скажи, какая лошадь выиграет», — за жокея меня принял и ни за что не хотел поверить, что я не жокей.

Потом Александр Александрович заговорил о каком-то монастыре на Севере, куда ни подходу, ни подъезду, где монахи выращивают особенно высокую траву — выше роста человеческого.

— Вот бы туда уехать, — сказал он. — Только без себя, все цепи тут оставить и литературу тоже, и тридцать семь лет; так, просто уйти.

Он сильно волновался и ходил по комнате.

— Слышите, там барышня за стеной играет? Я про нее постоянно думаю. Совсем ее не знаю. Я ее ненавижу. Ведь она ни о чем не тревожится и ничего для нее не происходит. И все они такие. Выйдет замуж, народит детей — и дети такие же будут. И зачем она играет!

Мы заговорили о бесах, потом о демоне, о двойниках. Александр Александрович объяснял, что двойники — карлики, старик у стены и т. д. — помощники. Художник всегда отступник, он стоит над горном и кощунственно плавит сокровища…

— Знаете, что такое «Незнакомка»? Это столкновение лиловых миров души с синими мирами революции. Захотел чуда только ценою искусства, и синие миры испепелили душу. Потому и революция не удалась тогда. И душа и мир — одно. Если золотой меч будет найден, — проговорил он звенящим голосом, снова поднимаясь с места, — он снова пронижет все миры, и тогда… — он оборвал. — Как вы скажете, выкручусь я? — спросил он напряженно.

Я сказала, что нет, уже слишком поздно. Он заговорил о своей ненависти к Христу, о том, что Христос — женственный облик, и что подвиг мужественности с ним невозможен, и что Христос преследует его.

— Да, вы правы, — сказал Александр Александрович потом.

— Выкручиваться поздно. Тридцать семь лет. Но я никогда не ошибался в пути. Понимаете? Падал, бился, разбивался, подымался и все шел — меня вело.

Он сказал, что и мне никогда не выкрутиться, разговор становился все тяжелее, когда мы прощались, я думала, что больше мы уже не увидимся.

Весной мы встретились еще раза два.

Раз на улице Александр Александрович спросил меня, как мне нравится «Двенадцать». Я ответила, что потонула в нем с головой. Он засмеялся. «Мне сейчас тоже очень нравится. Оно больше меня. И больше себя. Это — настоящее».

Потом он спросил: правильно ли он делает, перепе–чатывая старые статьи, нужно ли это. Я сказала, что, по–моему, они ничуть не устарели и что печатать их надо.

«По содержанию не устарели, — возразил Александр Александрович, — а по ритму — устарели, ритм другой надо».

Потом мы виделись на чтении «Катилины», там я в первый раз увидела Александру Андреевну. Накануне (кажется) был вечер в Тенишевском зале, где Александр Александрович читал стихи, а Любовь Дмитриевна «Двенадцать».

— Вам понравилось, как моя жена читает «Двенадцать»? — спросил Александр Александрович.

— Да, — сказала я, — но не все.

— А мне все, ни одной ошибки нет, по–моему. Ведь слова, голос, ритм, музыка — идут вместе. Иначе и нельзя читать, по–моему.

Мы вышли вместе, дошли до Знаменской площади, день был теплый, весенний, я говорила о «Каталине». Александру Александровичу это было, по–видимому, приятно.

— Смотрите, — сказал он вдруг, — вот дурная бесконечность, — и указал на идущие ряды солдат. — Самое скучное на свете, когда солдаты идут, особенно без офицера.

Мы стали прощаться.

— Я вас все вспоминаю, — сказал Александр Александрович, — а вчера думал, что вы умерли.

Все пять месяцев, которые я его не видела, бродяжничая по России, я вспоминала его таким, каким увидела прощаясь. В сером пальто и серой шляпе, очень усталый, бледный, худой, но улыбка была светлая и спокойная. И все-таки я видела, что он помнит последний разговор и как-то чуждается меня. Жизнь увела меня далеко от Петербурга, закрутила, запутала, я забыла Блока, забыла наши встречи, так прошло месяца три.

Июльским вечером в полях я вдруг поняла многое, вскоре вернулась в Петербург.

Пробовала несколько раз звонить к Блоку, отвечали, что его нет дома. Я поняла, что он не хочет говорить и уклоняется от встречи. Я написала письмо, где говорила про то, что поняла, и про него. Через несколько дней, когда откуда-то вернулась домой, мне сказали, что приходил молодой человек, сказал, что он от Блока, принес письмо, хочет поговорить и зайдет опять через час. Через час пришел энергичный молодой человек в крылатке — В. В. Бакрылов — и подал мне письмо. «Евгения Федоровна, — писал Александр Александрович, — я все ждал, когда вы напишете, а говорить не хотел. Все, что Вы пишете, мне, я думаю, понятно. Все это я знаю. Теперь недосказанного больше нет, и недоразумение кончилось». Дальше он писал: «То свое, что ведет Вас, поможет вам найти себя в том, что теперь поет вокруг. А я хочу помочь Вам не словом, а делом». Дальше он приглашал меня работать в Тео, в Репертуарной секции, где он сам состоял председателем. С В. В. Бакрыловым мы выяснили разные подробности, причем В. В. мне рассказал, что Александр Александрович «ему строго–настрого приказал» без моего согласия не приходить.

Следующая моя встреча начала второй период моего знакомства с Александром Александровичем, и о нем нужен разговор особый.

В начале октября, числа одиннадцатого–двенадцатого, Александр Александрович попросил меня по телефону прийти на Дворцовую набережную, 30, во временное помещение Тео. Я помню большую, пустую комнату, пронизанную осенним солнцем, окно на Неву, беспокойную воду, золотой шпиль крепости и на голубом фоне неба озаренную солнцем фигуру Александра Александровича.

Я не видела его почти пять месяцев, только что, правда смутно еще, осознала, что мы с ним связаны неразрывно на всю жизнь. Я остановилась посреди комнаты, не имея сил идти дальше. Александр Александрович оставил своего собеседника (это был Мейерхольд) и, улыбаясь, пошел ко мне навстречу:

— Евгения Федоровна! Изменились, побледнели, упора больше. Это хорошо.

Он познакомил меня с Мейерхольдом, выяснили приблизительный план работы. Прощаясь, я как-то очень бессвязно попробовала поблагодарить его, он крепко сжал руку и засмеялся:

— Не надо, не надо, за что же меня-то? — И прибавил ласково, не выпуская руки: — Я приду, я скоро приду.

Потянулись недели работы в библиотеке русской драмы, на хорах, за маленьким столом. Глядя для развлечения вниз на двух–

трех старушек, работавших внизу, заседали мы втроем: Б. А. Пестовский — китаист, немножко поэт, большой чудак; Н. Н. Федорович — юный классик, погруженный в Софокла, и я. Работа была нетрудная, веселая и довольно фантастическая. Снизу тащились пачки неизвестных рукописей, огромные, выцветшие, пыльные, я бежала впереди, за мной с ревом и скрежетом, аршинными шагами, подняв пачку рукописей над головой, мчался Федорович. «Пещерный человек гонится за испуганной ланью», — комментировал Пестовский. Такие сцены производили сильное впечатление на коренной персонал библиотеки.

Затем мы сообща читали пьесы, иногда хохотали до упаду, иногда бывало, что и болтали о постороннем, читали лекции об Аристофане или буддизме; как-то мы с Федоровичем импровизировали мистерию о гибели культуры, причем он, не зная второй симфонии Андрея Белого, сам додумался до «грядущего негра».

Александра Александровича я видела редко, раз он зашел к нам в библиотеку, раза два мельком мы встретились в отделе. Я ждала, когда придет час, когда ему нужно станет подойти ко мне, а сама подходить не хотела.

Наступила годовщина Октябрьской революции. Германия волновалась, казалось, что мировой пожар действительно разгорается, ощущение праздника, своего, нашего, общего праздника, было очень сильно. И город нарядный, тревожный, и толпа, и погода не по–осеннему мягкая, звезды ракет, выстрелы, райская малина и райские яблоки Петрова–Водкина — все пело об одном. В те дни я дружила с Мгебровым, близко следила за работой Пролеткульта, а 6–го была на «Взятии Бастилии». А 7–го на «Мистерии–буфф» мы встретились с Александром Александровичем. Он был в том же состоянии праздника, пафоса и восторга. «Вести-то какие! И как весело», — повторял он.

Я ему рассказывала про «Взятие Бастилии», про публику, говорила о Пролеткульте вообще. «У нас скоро будет сборник «Репертуар». Напишите для него статью об этом», — сказал он.

«Я не умею, никогда не писала», — стала я отказываться.

«Умеете, умеете, — засмеялся он. — Если хотите, потом вместе посмотрим».

С этого дня Александр Александрович вдруг сам подошел ко мне. Часто он вызывал меня в Театральный отдел, иногда запиской, иногда мне передавали на словах. Дело кончалось быстро, а затем мы шли обедать в столовой Тео, которая помещалась внизу. Там велись длинные шутливые разговоры больше на литературные темы, папиросы делились по–братски. «Это вам, это мне», — делил он папиросы перед отходом. Зато

когда у меня бывали папиросы, я брала его большой, плетенный из японской соломки портсигар и начинала набивать папиросами. «Что вы делаете? Ну, что вы делаете?» — протестовал Александр Александрович, стараясь отобрать его. «Папиросы кладу в портсигар», — отвечала я, не отдавая. «Ну спасибо», — вдруг соглашался Александр Александрович.

Наступили тяжелые дни, «дни великих испытаний» называл их Александр Александрович, революция кончалась, вместо Красной гвардии росла Красная Армия, люди голодали, гибли нелепо и трагически умирали, разрастался бюрократизм.

Александр Александрович худел, бледнел, молчал. Иногда отрывисто говорил о том, что так жить нельзя. Иногда просто сухо и глядя как-то мимо сообщал о каком-нибудь факте или говорил о том, что не может ни есть, ни спать, вообще болен. Как-то раз мне захотелось углубить такой разговор, придать ему какую-то окраску.

«Я теперь не могу говорить… — прервал он меня. — И особенно с близкими. Оттого, что вы все поймете, будет только хуже».

Для меня эти дни стали еще тяжелее по личным причинам. 28 декабря 1918 года скончался мой отец.

Помню, как я пришла в Театральный отдел просить отпуска. Попала к концу заседания. Александр Александрович сидел на кончике стола лицом к двери и разговаривал, кажется, с Ф. Зелинским, я вошла, он пристально взглянул, встал и быстро подошел ко мне: «Евгения Федоровна, что случилось?»

Недели две–три я жила как во сне, в Тео, в библиотеку не ходила, ни с кем не видалась.

После рождества, то есть в начале января, я в первый раз пошла в Тео. В. В. Гиппиуса, прямого начальника моего, не застала, тихонько посидела с В. Н. Соловьевым, затем спустилась вниз и в дверях столовой столкнулась с Александром Александровичем. Он в первую минуту не узнал меня под траурным вуалем, затем улыбнулся: «Евгения Федоровна! Вы не спешите? Идемте пить чай».

«Опять изменились, — сказал он, как-то зорко приглядываясь ко мне. — Совсем другая. Вы точно уже весна — зеленые росточки пустили». Он улыбался. Так ласково смотрел и говорил с такою бережною нежностью, что я вдруг всем сердцем почувствовала, — он добрый (…).

Мы вышли вместе, пошли по набережной до моста, там простились и пошли в разные стороны. С этих пор мы постоянно стали ходить вместе. После обеда, когда люди уже не дергают вопросами и разговорами, мы забирались в угол за колонну, пили

чай и разговаривали. Александр Александрович резко повеселел, поддразнивал меня, громко читал стихи, оживленно рассказывал о Гейне. Если я приходила веселая, он сейчас же начинал «дразниться». «Какая вы нарядная!» — «Почему нарядная? Такая же, как всегда». — «Лицо праздничное! А духи! Откуда это у вас? Будь я комиссар, за один Лориган арестовал бы. Все в валенках, а вы в ботинках, кокетство заело«Ведь вы не снимаете траур, потому что красиво и идет вам». Я сердилась, протестовала, а он буквально умирал со смеху, довольный, что поддел меня.

Потом мы шли по набережной, если нет ветра; по Галерной — если ветер.

Александр Александрович часто вспоминал М. И. Терещенко, рассказывал, как они в белые ночи шатались по улицам; про врубелевского демона, который висел в комнате с окнами на Неву и крепость. Этого демона Александр Александрович ощущал как-то необыкновенно остро, потом гораздо позже я вспоминала и поняла выражение его лица, когда он говорил о демоне. Иногда на Александра Александровича находили припадки шутливости. Например, он вдруг все памятники начинал звать Карлами Марксами. «Это кто?» — спросишь, указывая на Радищева. «Карл Маркс». — «А это?» — на Чернышевского. «Карл Маркс». — «Да ведь Маркс с большой бородой». — «Ничего, это он в молодости». — «А этот ведь в пудреном парике». — «Это он на маскараде» и т. д.

У моста мы прощались. Александр Александрович быстро шагал через сугробы, у будки на трамвайной остановке еще раз оборачивался и кивал мне, затем мы расходились.

Как-то раз, когда мы ныряли между сугробами Александровского сада, Александр Александрович вдруг объявил: «Мне сегодня что-нибудь выкинуть хочется. Я все думаю пойти на маскарад куда-нибудь, одеться так, чтобы никто не узнал, и тогда что-нибудь такое выкинуть… И никто не будет знать, что — я. Очень хорошо». Говорил он это почти печально, смотря куда-то на вечернюю зарю. Мы вышли на Конногвардейский бульвар, два красноносых мальчишки задирали гимназистов. «Барин, барин, кошку жарил, кошку драну, мышь погану!»

«Вот гады!» — засмеялся Александр Александрович. Тогда я в первый раз услышала от него это слово, для него очень важное, характерное, неотъемлемое. В переводе на общедоступный язык «гад» — синтез многих понятий: и зверь, и животное вообще, и живое существо, то, что движется, кишит, ползает, и ласка была в этом слове, и бесконечная любовь ко всему живому. Об отношении Александра Александровича к «гадам» мне еще многое придется сказать позже.

Через несколько дней мы снова проваливались в какие-то сугробы. Кажется, возле памятника Петру I. Кстати, уже тогда я стала подмечать в Александре Александровиче одну черту, тоже чрезвычайно для него характерную, — страсть ходить по таким местам, где проходу нет. Если рядом дорожка и сугроб, непременно нырял в сугроб. «Идемте сюда, путь ближе», хотя это бывало совсем не ближе.

В сугробах возле Петра Великого он вдруг сказал мне: «Евгения Федоровна! Я давно уже хочу найти такое место, где бы я мог с вами видаться и говорить. Лучше вечером. И чтобы тепло было. У меня неудобно, и у вас тоже. Хотите, я вас познакомлю с моей мамой?» Я сказала, что боюсь. «Совсем не страшно, — возразил он, — и потом я там буду». На следующий день или через два, мы снова встретились в Тео. «Поздравьте меня!» — весело сказал Александр Александрович. «Почему?» — «Ну, вы сначала поздравьте». — «Ну, поздравляю. В чем дело?» — «Я уже больше не председатель, слава богу! Наконец-то отпустили». Потом он стал мне рассказывать про только что организовавшуюся тогда «Всемирную литературу», где ему было поручено редактировать Гейне. Радовался он этому страшно. С энтузиазмом, звенящим голосом читал «Nordsee», рукой показывая приливы и отливы ритмических волн. Помню, что сзади Александра Александровича стоял Самуил Миронович Алянский, которому было что-то нужно от Александра Александровича: он не решался прервать его и только недоверчиво и неодобрительно косился на меня.

Мы вышли на улицу. Александр Александрович стал жаловаться на то, что во «Всемирной» «кирпичей много». «Я профессоров боюсь, — сказал он, — и там, в университете, боялся. Здесь Зелинского, Котляревского боюсь, а там других». Уже у моста он сказал мне: «Приходите к маме завтра, я тоже приду. — Вдруг лукаво улыбнулся: — А может, и не приду, разбирайтесь там вдвоем, как знаете, отчима моего тоже дома не будет».

На другой день вечером я пошла на Пряжку. Александру Андреевну я уже видела на чтении «Катилины». Мыс ней не говорили почти ничего, я ее плохо помнила даже, а у нее обо мне осталось впечатление совсем мрачное (впоследствии она мне о нашей первой встрече на чтении «Катилины» рассказывала так: «Вхожу в комнату, где Сашенька, вдруг вижу, на столе сидит красивая барышня в большой шляпе, губы накрашены и курит. Я так и решила: это Сашенькино новое донжуанство, и когда мы вышли и вы пошли вместе, я прямо подумала — им вслед смотреть нельзя»).

В этот первый вечер мы с Александрой Андреевной сговориться никак не могли: во–первых, ее муж был дома; во–вторых, вскоре пришел А. В. Гиппиус, потом Александр Александрович, потом сестра Александры Андреевны Мария Андреевна. В небольших комнатах квартиры Александры Андреевны Александр Александрович показался мне каким-то ужасно большим, не комнатным, почему-то вспомнилась статуя Командора. Вообще, несмотря на легкую, юную походку и на врожденную грацию движений, в движениях и в облике было что-то статуйное, неподвижное. Было в нем что-то напоминавшее тех деревянных архангелов и Георгиев Победоносцев, которые дремлют в церквах Нюрнберга и Кёльна.

В этот же период Б. А. Пестовский, бродя со мной по Эрмитажу, предложил мне показать «голову Александра Александровича». На красной бархатной подушке лежала античная мраморная голова, черты были чуть мягче и бездумней, но действительно напоминали черты Александра Александровича.

В каталоге это произведение неизвестного греческого мастера зовется «Головой спящего героя».

В тот первый вечер Александр Александрович показался мне страшно неподходящим к домашней обстановке. Когда мы, сидя рядом как благонравные дети, пили чай, мне хотелось смеяться.

Я стала бывать у Александры Андреевны. Приходил туда и Александр Александрович. Сначала он по–прежнему бывал в Тео, по–прежнему сидели мы в столовой, по–прежнему шли по набережной домой. Часто, прощаясь, он говорил мне: «Приходите к маме сегодня». Я приходила, и он приходил тоже. Но к Александре Андреевне я приходила ради нее самой, зная, что Александр Александрович придет вечером, нарочно приходила раньше, чтобы посидеть с ней вдвоем. (Писать о том, чем она стала для меня, я не буду, она сама это знает.)

Сейчас мне странно то, что я совсем не помню этого периода. Вся весна девятнадцатого года — апрель, май, июнь — выпала из моей памяти. Я знаю только, что это был период внутреннего расхождения, ласковой отчужденности, но я тогда не ощущала этого так остро, как впоследствии. Воспоминания более связные начинаются с конца июня, с того дня, когда я по делу пришла к Александру Александровичу в его квартиру. Снова мы вдвоем очутились в его кабинете.

— Вы давно у меня не были, — сказал Александр Александрович.

— Полтора года, — ответила я. — Вы переставили мебель, диван и стол не так стояли.

— И барышни с гаммами больше за стеной нет, — засмеялся Александр Александрович.

Как-то остро вдруг вспомнилось первое время знакомства.

— Когда я здесь была в последний раз, я думала, что уже не вернусь сюда, — сказала я.

— Да? — спросил Александр Александрович. — А я знал, что вернетесь.

Потом Любовь Дмитриевна позвала нас пить чай. Лицом к лицу я ее увидела в первый раз. Мне очень понравилось ее лицо, глаза, голос, чуть сутулые плечи, легкая походка. Вся она была такая большая, но ладная и красивая. Я не то что стеснялась ее, но в обращении ее, очень любезном и как бы предупредительном, чувствовалась сильная враждебность, и взгляд был холодным, недружелюбным и недоверчивым. «Вот вы какая?» (…)

Помню из этого времени, как мы с Александром Александровичем были на репетиции «Дантона». Театр, темный и прохладный, мы забрались далеко. Александр Александрович шутит, рядом в темноте вижу милое лицо и огонек папиросы. «Вот Добужинский в «нерваном плаще». «Ай, ай, смотрите, декорации-то из «На дне». «Криво, криво! Варвары!» — и он уже скользит по партеру, в два прыжка и уже на сцене, что-то объясняет, поправляет. Возвращается обратно, тихонько передразнивает Максимова, лицом и еле уловимыми жестами подчеркивая интонации. А кругом сидят и бродят и любопытно смотрят на меня сотрудники и сотрудницы в костюмах времени французской революции (…). Тут начался хороший период. Мы снова стали постоянно видеться с Александром Александровичем. Встречи были всегда при Александре Андреевне или при Любови Дмитриевне, разговоры всегда бывали интересные, но не самые важные. Важное было то, что шло помимо разговора. Росла и крепла связь, о которой мы никогда не говорили друг с другом.

Как-то раз, тогда, в то же лето, Александр Александрович сказал, что он знает, когда я приду к Александре Андреевне, и тогда приходит к ней. Когда год спустя в гроте Стрельны мы вспоминали историю нашего знакомства, я ему призналась, что напрягала всю волю, чтобы вызвать его силой желания сверху. Алексаудр Александрович засмеялся и ответил: «Вы меня с пятого этажа только, а я вас — с Васильевского острова».

Все-таки время это было очень хорошее. Помню, как мы (держась за руки) вывесились из окна под дождь, как грянул гром и в ответ матросы запели на реке, а Александр Александрович смеялся, жмурился; помню, как он сажал меня на табуретку в кухне, а сам колол растопки тесаком, ворчал, колол с азартом, приговаривая, а милое лицо краснело, крест выбивался из-за

ворота, завиток волос прилипал к виску. Помню, как мы смотрели портреты его отца. Он все спрашивал: «Похож, на которого: на этого? на этого?» Помню, как он читал нам главу «Возмездия», Александре Андреевне и мне, в ее комнате. Читал он в другой раз уже мне одной переводы Гейне. Пришла осень, я продолжала его видеть очень часто. Еще хорошее воспоминание осталось о Большом драматическом театре: «Дон Карлос», «Разбойники», «Рваный плащ», «Отелло»; может быть, и еще что-нибудь, сейчас не припомню, мы смотрели вместе. У Александра Александровича было кресло в первом ряду литер А. Он давал мне билет, а сам приходил позже, садился рядом. Иногда смотрел один–два акта, иногда оставался до конца. Как-то раз он, передавая мне билет, сказал, что у них вечернее заседание во «Всемирной». Я пришла в театр и, думая, что он во всяком случае не придет, позвала мою сестру, которая тоже была в театре, сесть рядом со мной на место, где обыкновенно сидел он. Но в предпоследнем антракте я, обернувшись, увидела, что по проходу быстро, с веселым и светлым видом, отыскивая меня глазами, идет Александр Александрович. «Евгения Федоровна! Здравствуйте. Пришел посидеть с вами немножко! Место занято?» — и он неодобрительно взглянул на мою сестру. «Позвольте вас познакомить — это моя сестра!» Александр Александрович смутился и покраснел, как это умел только он, краска залила все лицо, моя сестра тоже смутилась и покраснела. «Ну, я пойду», — сказал он (…).

Осенью и зимой у нас было много совместных проектов работы: «Тристан и Изольда», «Изотта Малатеста». Я начала под его руководством писать предисловие к собранию сочинений Гейне, он часто читал нам — Александре Андреевне, Любови Дмитриевне и мне — новые статьи, «Рамзеса», шуточные стихи.

Бывали периоды отчужденности, всегда короткие, впрочем, когда на губах его появлялась известная мне улыбка «хорошего знакомого», в словах проглядывала какая-то утомленная неприязненность. «Все-то вы убегаете, все прячетесь, лица не видно, голоса не слышно», — сказал он мне как-то.

Этот период, в общем безоблачный, ясный, счастливый и пустой, не оставил глубоких следов в моей памяти. Из него выросло то, что мы стали товарищами, большее взаимное доверие в жизни; минутами мне казалось, что отношения наши совсем хорошие и простые: сейчас товарищи, может, и друзья; все предчувствия, все, что я узнала в первые дни нашего знакомства, исчезло как будто из памяти совершенно. Всегда помнила: он — добрый, и льнула к нему в тоске, в тяжелые минуты, во всех затруднениях, чисто житейских даже, и Александр Александрович

мягко, внимательно, как добрый товарищ входил во все мелочи.

Наконец пришло лето. Я была очень больна. Александр Александрович стал проявлять заботливость, нежную и взволнованную, неуклюжую, потому что заботиться было совсем не в его характере. В эти дни он во второй раз подумал, что я умерла. Мы виделись накануне, и все-таки, когда я пришла, он сказал, но уже далеко не эпическим тоном: «Я шел домой и был убежден, что вы умерли». Я стала смеяться, спрашивать почему. Это ему было, видимо, неприятно, он замолчал и потемнел.

Вскоре начались разговоры про Стрельну. Александр Александрович уже начал ездить туда, уже загорел, как индеец, похудел и повеселел.

«Евгения Федоровна! Почему бы вам не ездить в Стрельну?»

Я начинала отказываться: «далеко», «не могу», «не умею» и т. д.

Он замолкал, потом голосом низким и глубоким начинал говорить о Стрельне, говорить так, как только он умел, — не говорить, а показывать, и не Стрельну, а какую-то преображенную им, заколдованную страну. Наконец июльским утром я выбралась из дому, доехала до Нарвских ворот. У остановки галдела большая толпа с узлами, ведрами, ящиками: среди толпы выделялась знакомая стройная фигура, из-под низко надвинутой жокейки смеялись знакомые глаза. «Жарко, а что днем будет!» Влезли в трамвай, по–хулигански, с передней площадки, промелькнули огороды, дачи, сады, пустыри, потянулись поля, перелески. Наконец трамвай остановился. Мы вышли на проселок, пересекли Петергофское шоссе и пошли вниз под гору между старых акаций. Две башенки сторожили вход в дубовую аллею, которая вела к морю. Мы шли вдоль заросшего лилиями канала, за ним — парк, почти сплошь столетние липы, оттуда несся нестерпимый пьяный запах липового цвета и звук точно дрожь натянутой струны — это звенели пчелы над липами Стрельны. Я волновалась так, что у меня подкашивались ноги. Ни одной живой души, только столетние деревья, заросшие каналы, непомерно высокие неподвижные травы, мы шли все медленнее, медленнее, и вдруг налетел свежий ветер, дохнул в лицо солью, простором, еще шаг — и спокойное, чуть дрожащее, еще закрытое утренним туманом, перед нами открылось море. С тех пор я точно закружилась. Каждое утро вскакивала и повязывала голову сначала белым, потом красным платком, одевалась босоногой оборванкой и ехала в Стрельну. Иногда мы встречались у трамвая, шли бродить по парку, в такие прогулки обошли все: были у церкви, у памятника графа Куруты, у готической дачи, в верхнем и нижнем парке, у пруда, у дворца, на острове, в гроте, в

помпейской купальне.

Вся Стрельна для меня живая, в каждой аллее возни–кает знакомый, милый облик. Чаще мы встречались уже после купанья, у каждого из нас были свои камыши — мои камыши были направо от дубовой аллеи, в устье речки, его — налево, к яхтклубному мысу. Сборным пунктом в половине пятого (последний трамвай шел в половине шестого) было то место дороги между морем и каналом, где стоит большая лиственница. Иногда он запаздывал, и я одна шла в. гору по дубовой аллее, а с другого конца уже неслось: «Евгения Федоровна! Подождите!» Иногда я пряталась за дубами, чтобы посмотреть, как он меня ищет. Вскоре он придумал себе развлечение — подкрадываться ко мне сзади так, чтобы я не услышала. Он шел почти на цыпочках, задыхаясь от смеха, с блестящими глазами, медно–красный от жары и загара. Как-то раз я уже перешла поле и поднялась на горку, когда услышала за собой топот. Он бежал через поле, в два прыжка очутился со мной рядом. Мы стояли и смеялись. «Как пьяная! — сказал он вдруг. — И красный платок!»

В другой раз я увидела, что он идет ко мне по дорожке, пристально глядя на стебель тростника, который держал в руке, чему-то улыбаясь. «Посмотрите!» На тростнике сидел огромный, жирный коричневый слизняк.

Как-то мы шли вместе по дорожке, вдруг он свернул к морю, прошли мост, камыши, у берега на мыске, где уже под ногами чмокала вода, он наклонился: «Вот — пиявки».

Как-то мы встретили в парке учительскую колонию. Блока, вероятно, узнали, стали любопытно смотреть. Вдруг, не говоря ни слова, он со страшным шумом, бегом кинулся сквозь кусты под откос. Однажды в гроте мы вдруг стали вспоминать историю нашего знакомства.

«Когда с вами познакомился, — рассказывал он, — я вас, так, для себя, звал — Черный агат. И совсем лица не помнил. Шея, духи и глаза. Когда встретил на вечере, узнал по ощущению». Он рассказывал, как и где гулял раньше. Все расспрашивал, где гуляла я. «Может быть, встречались и не знали… Вот странно». Его очень забавляло то, что я была ребенком, когда он уже был взрослым. Как-то вытащил тетради, чтобы посмотреть, не написал ли стихов в тот день, когда я родилась.

Настроение почти всегда бывало хорошее, мы смеялись всему, разговоры шли больше про зверей, какие в Шахматове белки, поросята, какие бывают щенки, как слоненок в зоологическом саду в Париже бросил в него сеном. Это все были его возлюбленные «гады». В парке были места, напоминавшие ему Шахматово, там он шел тише, лицо смягчалось. Иногда

настроение его было хуже, тогда он молчал или начинал ворчать. Помню, как-то напал на меня за то, что я не изменяюсь во времени. «У вас все равно вид бывает не современный, вы все по–прежнему». Я молча приподняла босую ногу в рваной туфле. «Все это такой «маскарад герцогини», ведь все равно красиво!» — «Да я-то разве виновата?» — «В вас такой есть ритм эстетический». — «Да разве это плохо!» — «Нет… хорошо».

Но в большинстве настроение было мирное, мы смеялись как помешанные, дело доходило до шалостей: он передразнивал людей, давал дикие несоответствующие ответы на вопросы; как-то раз уже в городе, на Офицерской улице, импровизировался миф о том, как его выбирают в председатели Петрокоммуны, причем он от этого падает в обморок, и он тут же на улице, правда пустынной, стал делать вид, что валится в обморок; как-то он хотел меня утопить в Помпейской купальне — всего не припомнить. Прогулки продолжались в городе. Иногда опаздывали на трамвай и шли пешком от Нарвских ворот. «Первый раз вижу человека, который ходит по–настоящему», — говорил он. Действительно, шаг наш был совершенно одинаков и по быстроте, и по ритму. Мы шли домой самым длинным путем, заходили всюду — на Канонерский остров, на Лоцманскую, Мясную, Новгородскую, Псковскую улицы, в какие-то неведомые переулки, на Галерный остров. У Александра Александровича была исключительная любовь к непроходимым трущобам. В Стрельне мы лезли в траву, в кусты, ныряли в крапиву, в сырость…

1922

«МОЙ ВАГНЕР»

Среди стихотворений 1900 года, не вошедших в канонический текст «Стихов о Прекрасной Даме», есть одно ни в чем не похожее на все — опубликованные и неопубликованные — стихи этого времени. Оно названо «Валкирия» — подзаголовок («На мотив оперы Вагнера») — текст — точно схваченная сущность первого акта оперы — встреча будущих родителей Зигфрида — Зигмунда и Зиглинды, первая мысль о «мече Вельзе» — его оставил им в наследие бог Вотан, под именем Вельзе пребывая среди людей.

Тетралогия Вагнера была впервые представлена на сцене Мариинского театра С. — Петербурга (правда, немецкой труппой) в 1889 году. Но уже в сезоне 1900/01 года там была показана «Валкирия» в исполнении актеров Мариинского театра; в феврале 1903–го на сцену вышел «Зигфрид», в сентябре 1903–го — «Гибель богов». «К концу XIX века, — пишет Блок в 1918 году, — социальная трагедия «Кольцо Нибелунгов» вошла в моду. Долгий ряд годов до войны мы в столицах России могли наблюдать огромные театральные залы, туго набитые щебечущими барыньками и равнодушными штатскими и офицерами, вплоть до последнего офицера Николая II».

«Моду» Блок считал оскорблением Вагнера, вернее, попыткой старого мира оскорбить революционного художника. И тут же отмечал всю бесплодность как этой, так и других аналогичных попыток, потому что у гения все это «на вороту не виснет».

В залах столичных театров, конечно, пребывали не только щебечущие и равнодушные. Всей семьей — по свидетельству Любови Дмитриевны Блок — слушали оперы немецкого гения Менделеевы. И много лет, даже десятилетий спустя, вспоминая начало еще полуосознанных, еще молчаливых отношений с будущим женихом, Любовь Дмитриевна говорит, что ясно это прошлое она видит и понимает только сейчас. «Тогда все было в дымке. Вечно перед глазами какой-то романтический туман: тем более Блок и окружающие его предметы и пространство. Он волновал и тревожил меня, в упор я его рассматривать не решалась и не могла.

Это ведь и есть то кольцо огней и клубящихся паров вокруг Брунгильды, которое было так понятно на спектаклях Мариинского театра, ведь они не только защищают Валькирию, но и она отдалена ими от мира, от своего героя, видит его сквозь эту огненно–туманную завесу».

Может, это и «ретроспекция». Но в 1903 году, уже не

суженый, а нареченный, жених пишет невесте из Бад Наугейма, именуя ее сопровождающей его повсюду розовой и золотокосой дамой. Дама эта — по его словам — «способна не только понять, но и разделить, «сверхнемецкую (т. е. уже, значит, германскую страсть Валькирий и Богов (богов)». О странной на первый взгляд «ретроспекции» — 1921 года — есть беглая запись в моих заметках о разговоре, в котором Блок вспоминал пронзительный и торжественный гнев похоронного марша «Гибели богов», говорил о странной своей жалости к Мимэ — пусть коварному, но все же воспитателю Зигфрида, и — главное — что пробуждение Валькирии Зигфридом всегда казалось ему событием печальным и ненужным, что все свершения таят в себе печаль и несут беду свершившему.

Очень любопытно, что в первом наброске статьи об Ибсене и Стриндберге Блок также говорит о родстве победительной силы героя с отсутствием для него личного счастья.

«Рукопожатие Стриндберга, вероятно, рукопожатие рабочего или атлета, едва ли есть какая-либо мягкость в его руке, которая, ломая перья, постоянно сменяет их новыми и потом берет тигель и покрывается ссадинами и болячками — в возмездие за добывание золота алхимическим путем?.. Стриндберг — пример ума сильного, не боящегося противоречий» (тут сноска под страницей: «Противоречие — понятие, созданное слабыми умами, которые боятся богатства, предпочитают нищету»). «Лаборатория Стриндберга веселая, но сам-то он печальный, «несчастный» (Вельзунг).

«Вельзунг» — это сын Вотана (под именем Вельзе он пребывал среди людей) и смертной женщины, это Зигмунд, который может поднять меч, оставленный отцом, но обречен погибнуть в бою с мужем Зиглинды Хундингом, «Вельзунг» — это тот, кто одновременно способен на подвиг и обречен. Ведь в конечном счете «Вельзунг» — это и сын Зигмунда (а следовательно, внук Вотана) — солнечный Зигфрид.

И все же «несчастный», определяя судьбу вельзунгов, Блок берет в кавычки, потому что в сложном переплетении людских и божеских распрей и преступлений — «за святое дело мертвым лечь» — есть «несчастье» особого рода, несчастье героическое, отнимающее только личное право героя на счастливую судьбу и жизнь.

В поздних наших разговорах о Вагнере (уже в 1921 году) мне запомнилось еще одно.

И полет Валькирий, и погребальный костер Зигфрида для меня «прозвучали», как это ни странно, в одном из стихотворений «Снежной маски»:

И взвился костер высокий
Над распятым на кресте.
Равнодушны, снежнооки
Ходят ночи в высоте.

Молодые ходят ночи,
Сестры — пряхи снежных зим,
И глядят, открывши очи,
Завивают белый дым.

И крылатыми очами
Нежно смотрит высота.
Вейся, легкий, вейся, пламень,
Увивайся вкруг креста!

«Как вы догадались?» — спросил меня Блок. «По ритму, звуку, музыке», — честно ответила я.

Вагнер работал над музыкой тетралогии двадцать один год — от первого наброска «Зигфрида» до «Гибели богов», — не только либретто, но, что в тысячу раз важнее, музыка прошла огромный и сложный путь. Не моя задача рассказать о путях Вагнера–либреттиста, установить, что им взято из старой Эдды, из прозаической песни о Вельзунгах, или песни о Нибелунгах, — моя задача понять, что и почему брал у самого Вагнера Блок, и сейчас — через шестьдесят почти лет — мне, может быть, и понятно то, что он сказал о смысле, сущности пробуждения Брунгильды.

У Вагнера (этого нет в немецком эпосе) она дочь Вотана и Эрды — «подземной богини судьбы». И на сцене она впервые появляется как вестница смертного приговора, вынесенного Вотаном Зигмунду, ребенка от которого ждет его сестра и жена Зиглинда. Брунгильда нарушает волю отца, но спасти Зигмунда не может — меч Вельзе разлетается в куски, ударясь о копье Вотана. А разгневанный отец богов лишает дочь божественности и пророческого дара и, опоясав ее ложе огнем, погружает ее в сон, из которого ее может пробудить тот, кто не знает страха и вновь скует разбитый им, Вотаном, меч Вельзе (то есть Вотана в дни его пребывания среди людей)…

Брунгильду пробуждает герой–змееборец — звуком рога вызвавший на бой дракона–оборотня, братоубийцу Фафнера, а победу герою принес Нотунг — меч, выкованный им из осколков разбитого меча Вельзе. А выковать меч Зигфрид мог потому, что человек, не знающий страха, могущественней, чем царь богов, разбивший заклятое оружие и пытавшийся преградить дорогу

герою. Человек, не знающий страха, сильнее богов, но боги германского эпоса (и боги Вагнера) не бессмертны и не всесильны (так же, как и люди); пробуждение Валькирии, брак ее с Зигфридом — это не счастье, а всего лишь вступление к трагедии и всеобщей гибели; Зигфрид, надев на палец любимой проклятое кольцо Нибелунгов, о роковых свойствах которого он не знает, уходит в широкий мир в жажде странствий и познания. И, опоенный в замке Гунтера напитком забвения, становится мужем Гудруны, и не узнает разыскавшую его Брунгильду, и гибнет от предательского удара копья коварного Хагена — сына Нибелунга Альбериха. А пламя его погребального костра, куда бросилась Брунгильда, становится пожаром, ввергающим мир в отчаяние и хаос, где рушится обитель богов — Валгалла, где гибнут люди и боги. Сложная эволюция замысла и либретто тетралогии, в сущности, не отражена в творчестве Блока.

В нем живет другое — «первый импульс», которым в 1848 году был рожден Вагнером образ героя, не знающего страха змееборца, способного вновь сковать меч, разбитый волей отца богов.

Об этом «первом импульсе» (связанном с революцией 1848 года) говорит один из советских комментаторов тетралогии: «В старинном сказании Вагнер увидел актуальный, современный смысл. Солнечный Зигфрид, не знающий страха, был, по его словам, «вожделенным, чаемым нами человеком будущего», «социалистом–искупителем, явившимся на землю, чтобы уничтожить власть капитала».

Конечно, этой несколько вульгарно–социологической трактовки темы «Зигфрид» в творчестве Блока нет, но «импульс», идущий от революции 1848 года, от дрезденских баррикад, на которых сражался юный Вагнер, Блок ощутил и принял. А пестрая и взаимосвязанная толпа хищных нибелунгов, глуповатых и простодушных великанов — строителей Валгаллы, «глупых рыб» русалок — «дочерей Рейна», ссоры, преступления богов, тяжкий лёт валькирий — сестер Брунгильды, любовь и конечная гибель — все это воплотилось и растворилось в музыке, в том, что Блок назвал однажды «мой Вагнер».

«Вагнер в Наугейме, — говорит он в записной книжке 1909 года, — нечто вполне невыразимое.

Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира, мысль (текучая) мира… Слушать музыку можно, только закрывая глаза и лицо (превратившись в ухо и нос), т. е. устроив ночное безмолвие и мрак, условия «предмирные». В эти условия ночного небытия начинает втекать и принимать свои формы — становится космосом — дотоле бесформенный и небывалый хаос».

Вот этот «хаос», не столько «расшифрованный», сколько «обузданный» и «упорядоченный» музыкой, и живет в «вагнеровских» темах творчества Блока.

Начать здесь снова приходится с «ретроспекции», причем с «ретроспекции», отягченной тем, что происходит она на совсем не своей территории и что многое в ней «задано» предшествовавшим докладом Блока «О современном состоянии русского символизма», докладом Вячеслава Иванова — оба они в два вечера в апреле 1910 года выступили в обществе ревнителей художественного слова, оба доклада в переработанном виде были опубликованы в журнале «Аполлон». Выступил Блок, сдавшись на настойчивые просьбы и убеждения Вячеслава Иванова. «Заданность» доклада Блока, о которой я упоминала, заключается прежде всего в том, что он построен по схеме, предложенной Ивановым, что и кризис символизма, и предыстория современного состояния «школы» или течения строится на противопоставлении его «тезы» и «антитезы», причем «теза», если говорить по существу, лежит не в области искусства, а в области религии. Вячеслав Иванов, говоря о русском символизме, начинает издалека: первые символисты — это и Тютчев, и Баратынский, и Пушкин.

«Поэт всегда религиозен, потому что — всегда поэт; но уже только «рассеянной рукой» бряцает он по заветным струнам, видя, что внимающих окрест его не стало… Пушкинский Поэт помнит свое назначение — быть религиозным строителем сущего — феургом» (через фиту, конечно!) Крупные исторические неудобства — японская война, революция 1905 года, ее разгром — смутили современных русских «теургов» (куда причислены все — Белый, Гиппиус и Мережковский, Сологуб и другие), обратили религиозный огонь «тезы» в груды пепла.

И теперь — для синтеза (вновь религиозного!) нет иного пути, кроме «внутреннего подвига личности», скрытно от людей — в седьмой день недели — приобщающего его к высшей божественной реальности.

Нет, Блок в своем докладе не пошел по филологическому и теологическому пути своего предшественника.

В схему — «тезы — антитезы» — и вывода от их столкновения он просто вложил свои «творческие сны», сны художника, стремящегося постигнуть внутренний смысл реальности, времени, через свою жизнь, свой опыт, свою судьбу художника и человека. Некоторые исследователи до сих пор «обижаются» на нерасшифруемый субъективизм той борьбы красок и туманов, каким отмечено в докладе Блока изображение «тезы» — то есть времени ощущения себя, художника, как теурга (к счастью, без

фиты), пророка. Правоту такой обиды очень скоро признал и сам Блок. «Многие недоумевали и негодовали, — пишет он через несколько месяцев после опубликования доклада, — на мое описание «лиловых туманов» и были, пожалуй, правы, потому что это самое можно было сказать по–другому и проще. Тогда я не хотел говорить иначе, потому что не видел впереди ничего, кроме вопроса — «гибель или нет», и самому себе не хотел уяснить. Когда чувствуешь присутствие нездешнего существа, но знаешь, что все равно не сумеешь понять, кто оно и откуда, — не надо разоблачать его лица».

Этот страх «повредить», «ранить», эта органическая невозможность «наступать на горло собственной песне» рождены в сознании и творчестве Блока не самолюбием и тем паче не самомнением, а исступленной любовью к искусству и великим уважением к делу художника, там, где он в этом деле не лжет, не приспособляется, не играет.

И может, точнее всего Блок сказал об этом, вспоминая в 1920 году один кусочек своего путешествия по Италии в 1909 году.

Это даже не случай, а просто память о горном луге на вершине горы, о встрече с пастухом овечьего стада, о мимолетной грозе, пронесшейся над головами русских путников:

«…тихие сумерки помогли сохранить в памяти ни с чем не сравнимое видение горы.

Я мог бы остановиться на этом. Пожалуй, было бы гораздо приятнее сохранить в неприкосновенности свежее и сильное впечатление природы. Пускай бы оно покоилось в душе, бледнело с годами, все шел бы от него тонкий аромат, как от кучи розовых лепестков, сложенных в закрытом ящике, где они теряют цвет и приобретают особый тонкий аромат — смешанный аромат розы и времени… И вот я записал его, однако, и имею потребность делиться им с другими. Для чего? Не для того, чтобы рассказать другим что-то занятное о себе, и не для того, чтобы другие услышали что-нибудь с моей точки зрения, лирическое обо мне, но во имя третьего, что одинаково не принадлежит ни мне, ни другим; оно, это третье, заставляет меня воспринимать все так, как я воспринимаю, измерять все события жизни с особой точки и повествовать о них так, как только я умею. Это третье — искусство; я же — человек несвободный, ибо я ему служу.

Я человек несвободный, и хотя я состою на государственной службе, это состояние незаконное, потому что я не свободен; я служу искусству, тому третьему, которое от всякого рода фактов из мира жизни приводит меня к ряду фактов из другого, из своего мира, из мира искусства». Не искусство — религия, а искусство — служение жизни своими, ему одному присущими и доступными

средствами. Вот смысл этой записи 1920 года. И эта потребность делиться с другими и вместе с тем сознавать и оберегать свою «несвободу» глубоко демократична, и она пронизывает всю работу — многообразную работу — Блока во всех областях литературы и культурного строительства — он всегда оберегает чужую «несвободу» с такой же убежденностью, как свою.

«Книгу надо бы автору самому обработать, — пишет он в 1919 году о сборнике стихов крестьянского поэта Дмитрия Семеновского, — я боюсь взяться за это. Отмечал я довольно скупо, часто стал бы сам выкидывать целые строфы, не только строки, может быть, даже менять слова, а этого постороннему лучше не делать, как бы ни казалось слабо и ненужно, может быть, за этим стоит нераскрытый образ, который раскроется впоследствии. Посторонний человек всегда недостаточно бережно относится, что я испытал на себе когда-то».

Вот почему — «ненавидя, кляня и любя» — Блок говорил в стихах как будто бы несовместимое.

Вот почему, не считаясь с формальной логикой, с «естественной», так сказать, жизнью образа, «золотой меч» в статье о символизме и вонзается в сердце художника–теурга (в период «тезы») и меркнет в период антитезы, потому что его золотой свет был, так сказать, «заемным». И тут же — без логики и вопреки сказанному раньше — стоят слова не только о том, что уже в «тезе» был прежде всего дан золотой меч; а сейчас, в современном состоянии, остался выбор — «Или гибель в покорности, или подвиг мужественности. Золотой меч был дан для того, чтобы разить». Связь «золотого меча» статьи о символизме с темой Вагнера, с Нотунгом и Зигфридом лежит, так сказать, на поверхности, об этом свидетельствуют и пролог к поэме «Возмездие», и статья «От Ибсена к Стриндбергу», и многое другое — вплоть до предисловия к работе Вагнера «Искусство и революция», написанного в 1918 году. Но «первый импульс», введший впоследствии тему «меча» и пробуждения спящей в творчество Блока, лежит гораздо дальше и гораздо глубже.

И, хотя мне уже приходилось об этом говорить и писать, снова следует вспомнить, что этот первый импульс получен в раннем детстве, почти в колыбели, и источник его — Пушкин, что еще раз подтверждает правоту слов одного из любимых спутников Блока — Аполлона Григорьева: «Пушкин — наше все». И мне снова надо напомнить свою запись 1922 года, связанную со стихотворением «Сны» цикла «Родина», написанном в 1912 году: «Первая мысль о подвиге и о пробуждении спящей царевны — от Пушкина. И у Блока это именно подвиг — потому что перед теремом царевны — битва». И ей, спящей «в хрустальной кроватке

(так в сознании ребенка живет гроб хрустальный), сквозь сны слышно, «как звенят и бьют мечами о хрусталь стены», как гневный конник побеждает неведомого врага, как «о тюремные засовы» звякают ключи».

И об этом надо помнить, потому что от детских снов о подвиге тянется золотая нить к циклу «На поле Куликовом». Цикл этот, написанный и опубликованный в 1909 году, Блок сопроводил следующим примечанием: «Куликовская битва принадлежит, по убеждению автора, к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение». И этот цикл, созданный в 1909 году, проступает опять-таки через пушкинское в поэме «Возмездие», задуманной в 1910–м и в главных чертах набросанной в 1911 году, — скорее не в Прологе —Пролог пронизан вагнеровской темой.

Познай, где свет, — поймешь, где тьма.
Пускай же всё пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума.
Так Зигфрид правит меч над горном:
То в красный уголь обратит,
То быстро в воду погрузит —
И зашипит, и станет черным
Любимцу вверенный клинок…
Удар — он блещет, Нотунг верный,
И Миме, карлик лицемерный,
В смятеньи падает у ног!

Кто меч скует? — Не знавший страха.
А я беспомощен и слаб,
Как все, как вы, — лишь умный раб,
Из глины созданный и праха, —
И мир — он страшен для меня.
Герой уж не разит свободно, —
Его рука — в руке народной,
Стоит над миром столб огня,
И в каждом сердце, в мысли каждой —
Свой произвол и свой закон…
Над всей Европою дракон,
Разинув пасть, томится жаждой…
Кто нанесет ему удар?..
Не ведаем: над нашим станом,
Как встарь, повита даль туманом,
И пахнет гарью. Там — пожар.

И все же три последние строки этого отрывка невольно — по внутренней музыке — воскрешают в памяти строфы «На поле Куликовом».

И Непрядва убралась туманом,
Что княжна фатой.

И еще:

И, к земле склонившись головою,
Говорит мне друг: «Остри свой меч,
Чтоб недаром биться с татарвою,
За святое дело мертвым лечь!»

А в первой главе поэмы, там, где в повествование властно входит история Родины и времени, уже прямо раскрывается тождество образа «светлой жены» или спящей царевны с Родиной, Россией, Русью. И если в «Поле Куликовом» поэт восклицает: «О Русь моя! Жена моя! До боли // Нам ясен долгий путь», то в «Возмездии» пушкинские образы спящей царевны сливаются с образом Родины, России.

Первое марта уже прошлое. На престоле Александр III — «царь огромный водянистый».

В те годы дальние, глухие,
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла,
И не было ни дня, ни ночи,
А только — тень огромных крыл;
Он дивным кругом очертил
Россию, заглянув ей в очи
Стеклянным взором колдуна;
Под умный говор сказки чудной
Уснуть красавице не трудно, —
И затуманилась она,
Заспав надежды, думы, страсти…
Но и под игом темных чар
Ланиты красил ей загар:
И у волшебника во власти
Она казалась полной сил,

Которые рукой железной
Зажаты в узел бесполезный…

Так Пушкин снова и снова проступает там, где по–разному живет тема Родины, подвига, будущего. И снова во второй главе поэмы входит в повествование история, или, вернее, творческие сны о ней, и снова Пушкин —

Ты помнишь: выйдя ночью белой
Туда, где в море сфинкс глядит,
И на обтесанный гранит
Склонясь главой отяжелелой,
Ты слышать мог: вдали, вдали,
Как будто с моря, звук тревожный,
Был божьей тверди невозможный
И необычный для земли…
Провидел ты всю даль, как ангел
На шпиле крепостном; и вот —
(Сон или явь): чудесный флот,
Широко развернувший фланги,
Внезапно заградил Неву…
И Сам Державный Основатель
Стоит на головном фрегате…
Так снилось многим наяву…

Но в эти времена глухие
Не всем, конечно, снились сны…
Да и народу не бывало
На площади в тот дивный миг…

Но в алых струйках за кормами
Уже грядущий день сиял
И дремлющими вымпелами
Уж ветер утренний играл,
Раскинулась необозримо
Уже кровавая заря,
Грозя Артуром и Цусимой,
Грозя Девятым января…

В публицистику, критические работы Блока революционных лет, как основа для определения понимания роли, значения культуры войдет много художников — старых и верных «соратников» прошлых лет, русских и зарубежных. С разной

силой меры и точности возникнут на их страницах Шекспир и Гёте, Герцен с Гейне, Ибсен, Стриндберг, Вагнер.

Но речь–завещание «О назначении поэта» будет посвящена Пушкину, и ему же будет отдан последний поклон с белой площади сената в стихотворении «Пушкинскому дому».

Не забывая об этом, можно вернуться к теме «Вагнер», вся прочность связи с которой раскрылась для Блока в годы революции. Так или иначе связаны с нею не только предисловие к работе Вагнера «Искусство и революция», но и статья «Гейне в России» и «Крушение гуманизма» и целые страницы дневников и записных книжек революционных лет.

Да, на этих страницах мы найдем и строптивую защиту непримиримых «сосуществующих противоречий», и недоверие к той «реальной политике», которая определит воздействие на исторические судьбы народов, на творчество истории. Умнейший и артистичнейший критик–марксист Анатолий Васильевич Луначарский отмечает слабые стороны концепции, лежащей в основе статьи «Крушение гуманизма».

Не соглашаясь со многим, основной просчет концепции он определяет так: «Ошибался Блок в том, что к революции можно подходить как-то без головы, а только сердцем, еще более ошибался, полагая, что голова тут помехой. Но, конечно, он был прав, когда полагал, что революцию понимает и принимает только тот, кто не только более или менее понимает ее умом, но кто видит в ней красоту». Вот эту «красоту» революции Блок снова и снова раскрывает и воспевает через творчество Вагнера. «Культура будущего копилась не в разрозненных усилиях цивилизации поправить непоправимое… говорит он, а в синтетических усилиях революции, в этих упругих ритмах, в музыкальных потягиваниях, волевых напорах, приливах и отливах, лучшим выразителем которых есть Вагнер».

Свое предисловие к тому избранных работ Рихарда Вагнера, вышедшему в издательстве «Искусство» в 1978 году, А. Ф. Лосев открывает большой цитатой из статьи Блока «Искусство и революция», а затем излагает во многом (соглашаясь с ними) основные положения этой статьи.

Любопытно, что для «зачина» автор предисловия обратился к работе шестидесятилетней давности, к характеристике творчества Вагнера, принадлежащей не философу или музыковеду, а великому русскому поэту.

Вряд ли можно согласиться с той интерпретацией творческого пути Вагнера, которую дает в своем предисловии А. Лосев. Смею предполагать, что с ним не согласен был бы и Александр Блок. И с тем, что «вершиной творчества Вагнера стал

«Парсифаль», и с тем, что «Тристан и Изольда» составляют с этой оперой некое двухстороннее единство темы любви. Думаю, что человеческая и человечнейшая трагедия любви Тристана и Изольды никак не ложится рядом с религиозной, христианской сущностью творчества мистического «добра» в победах великого простеца Парсифаля.

Думаю также, и об этом говорил Блок уже в 1921 году, что, так сказать, «итог» великой тетралогии Вагнера — это тема неизбежного, предуказанного появления героя, не знающего страха, которая вновь возникает уже после огненного самоубийства Брунгильды, гибели богов и Валгаллы, то есть того, в сущности, «старого мира», в котором протекало действие тетралогии. И чуткость Блока к существу такого явления, как Вагнер, объясняется тем, что он, не только не музыковед, но и человек, не обладающий музыкальным слухом (об этом он говорил многократно устно и в письмах, в частности Андрею Белому), сердцем, интонацией ощущал воплощенное в том или ином музыкальном произведении время, историю, сегодняшний день, назревающие или совершающиеся события. Вот почему «синтетические усилия революции» для него звучали «в упругих ритмах, в музыкальных потягиваниях, волевых напорах, приливах и отливах» музыки Вагнера.

И если Блок не обладал музыкальным слухом, то у него было другое, музыкальность в крови, поистине кровь в его жилах переливалась певуче.

Статья Блока написана уже почти семьдесят лет тому назад — и, сохраняя всю свою убежденность и свежесть, она, естественно, не может сказать обо всех ухищрениях, предпринятых «старым миром», силами реакции для того, чтобы «уморить голодом» художника или сломать, опошлить, приспособить его.

Сейчас мы знаем, что Вильгельм II, приделавший к своему автомобилю сирену, играющую лейтмотив Вотана, был невинным младенцем по сравнению с теми, кто стремился «слопать» Вагнера через два примерно десятилетия после того, как была написана статья Блока, — мы знаем также, что не всегда спасительным был тот «яд противоречий», которым было насыщено творчество Вагнера и который так страстно защищал Блок.

Бесспорно «заемный» характер того противопоставления культуры и цивилизации, которое живет в статье «Крушение гуманизма» и на страницах других статей, писем, записных книжек Блока, уже достаточно обговорен и определен в работах многих блоковедов. Для меня сейчас существенно в статье другое

— не тема разрыва между великим прошлым и настоящим и будущим, а тема преемственности, диалектического единства мировой культуры. «Гёте останется один — без юного Шиллера и без старого барокко, — говорил Блок, — он различит во мраке очертания будущего; будет наблюдать языки огня, которые начнут скоро струиться в этом храме на месте солнечных лучей; Гёте будет слушать музыку этого огня. Он, застывший в своей неподвижности, с загадочной двойственностью, относящейся ко всему, подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в «Валькирии», — через голову неистовствующего, сгорающего в том же огне будущего, Генриха Гейне».

Вагнер и Гейне не случайно стоят для Блока рядом — под одним знаком «огня будущего», в котором сгорает старый мир.

И не случайно же в той речи «О романтизме», которую Блок произнес в 1919 году для труппы Большого драматического театра, также естественным представителем нарождающегося романтизма, не как школы, а как мироощущения, становится Вагнер.

В 1849 году — когда Вагнер писал свою статью «Искусство и революция» — ему было тридцать шесть лет, почти столько же, сколько тридцатисемилетнему автору предисловия к этой работе, написанного в 1918–м.

И, несмотря на многие просчеты, Вагнер все-таки ближе подошел к центру той проблемы, которая возникла перед искусством современного ему мира.

«Мы вовсе не станем заниматься здесь абстрактными дефинициями искусства, — говорит Вагнер в начале своей работы, — но ставим себе иную, на наш взгляд, вполне естественную задачу: обосновать значение искусства как функции общественной жизни, политического устройства… Беглый обзор разных эпох в истории искусства в Европе окажет нам в этом отношении большую услугу…»

В мою задачу не входит анализ данного Вагнером «беглого обзора», его сильных и слабых сторон. Мне важно отметить в нем лишь главное — провести общую линию эволюции европейской культуры, какой ее видел автор «Искусства и революции»: «Невозвратимый образ свободного и гармонического человека, воплощенный искусством Греции, и уже извращенный в искусстве Рима, сложная и, по существу, «античеловечная» роль христианства в дальнейшей эволюции искусства Европы и, наконец, сегодняшний ее день, когда со всей силой сказалась его зависимость от денежного мешка».

Эволюция, приведшая к сегодняшнему положению вещей, началась, по мысли Вагнера, очень рано; как пример можно

привести его экскурс в историю «усвоения» греческой мифологии Римом.

Прекрасен был — для Вагнера — греческий бог Гермес, на своих крыльях он спускался с высот Олимпа, чтобы возвещать вездесущность верховного божества. Он присутствовал также при смерти человека, он сопровождал тень умершего в тихое царство ночи, везде, где ясно проявлялась великая необходимость природы, Гермес действовал и словно олицетворял собою осуществленную, претворяемую в дело мысль Зевса.

Римляне имели бога Меркурия, которого они сравнивали с греческим Гермесом. Но его крылатая деловитость приобрела у них чисто практическое значение: она стала символом промышленной предприимчивости… Римляне считали торговлю в то же время каким-то плутовством, и, хотя этот торгашеский мир казался им необходимым злом… они тем не менее питали глубокое презрение к служителям этого мира, а для них бог торговцев Меркурий стал также богом обманщиков и плутов.

Но этот презираемый бог отомстил гордым римлянам и занял их место, покорив себе мир: «Увенчайте главу его ореолом христианского лицемерия, украсьте его грудь бездушным знаком ордена феодальных рыцарей — и вы получите бога современного мира — святейшего благороднейшего бога пяти процентов, хозяина и распорядителя нашего современного искусства… Вот вам Меркурий и его покорный слуга — современное искусство…»

Нет, Вагнер прекрасно понимал, что «реставрировать» великое прошлое, вновь обратить продувного Меркурия в крылатого Гермеса — и невозможно, и бессмысленно.

«Только Революция, а не Реставрация может дать нам вновь такое величайшее произведение искусства. Проблема, которую мы ставим перед собой, неизмеримо более сложна, чем та, которая была уже некогда разрешена. Если произведение искусства греков воплощало собой дух великой нации, то произведения искусства будущего должно заключать в себе дух всего свободного человечества… Нет, мы не хотим вновь сделаться трюками, ибо то, чего греки не знали и что должно было привести к гибели, мы это знаем. Само их падение, причину которого после долгих и тяжелых перипетий мы открываем в глубинах всеобщего страдания, указывает нам, к чему мы должны стремиться: оно говорит нам, что мы должны любить всех людей, чтобы быть в состоянии вновь полюбить самих себя и вновь обрести жизнерадостность. Мы хотим сбросить с себя унизительное иго рабства, всеобщего ремесленничества души, плененные бледным металлом, и подняться на высоту свободного артистического человечества, воплощающего мировые чаяния

подлинной человечности…»

О пути такого преображения «наемников Индустрии» в граждан «свободного человечества» и говорил в своей работе Вагнер.

Объективно основной пафос его «Искусства и революции» — резко антикапиталистический, и недаром в одном из писем к друзьям Вагнер говорил, что самогЪ злого и самого опасного из Нибелунгов — Альбериха — ему легко себе представить с портфелем банкира в руке.

Да, в своей одноименной статье–предисловии «Искусство и революция» Блок горячо и страстно «пропагандирует» могучее и жестокое творение Вагнера — я бы даже сказала, «за счет» вежливой и почтительной недооценки «Коммунистического манифеста».

Но и в очень кратком и довольно точном изложении, так сказать, «фабулы» работы Вагнера отсутствует самое основное в ней — ее резкая антикапиталистическая направленность. Есть у Блока слова о цивилизации мещанства, старом мире, но нет «бледного металла», денежного мешка, «пяти процентов» поработивших искусство.

И кульминацией статьи Блока становится свое, личное преломление смысла тех тревог и беспокойств, которые бушуют в душе художника в «минуты роковые» человеческой истории.

В связи с судьбой Вагнера Блок снова возвращается к тому вопросу о праве для художника на неразрешимые противоречия, которые он защищал в разных произведениях и в разные периоды жизни.

Особо глубоким и существенным обнаружением исконной противоречивости подлинного художника нашего времени Блок считает отношение Вагнера к Иисусу Христу. «Называя Христа в одном месте с ненавистью «несчастным сыном галилейского плотника», Вагнер в другом месте предлагает воздвигнуть ему жертвенник… Но странен и непонятен образ отношения к Христу. Как можно ненавидеть и ставить жертвенник в одно время? Как вообще можно одновременно ненавидеть и любить? Если это простирается на «отвлеченность», вроде Христа, пожалуй, можно; но если такой способ отношения станет общим, если так же станут относиться ко всему на свете? К «родине», к «родителям», к «женам» и прочее? Это будет нетерпимо, потому что беспокойно».

«Формально» вопрос свой Блок задает все тем же «мещанам», которые «прощают» художникам их противоречия, позволяя им «быть вне реальной жизни». Фактически же право на противоречие обретает здесь всеобъемлющую, я бы сказала,

«надысторическую» защиту. И пример, приведенный Блоком, не случаен, потому что для него Христос не был «отвлеченностью», и «отношение» к нему стало особенно острым именно в годы революции.

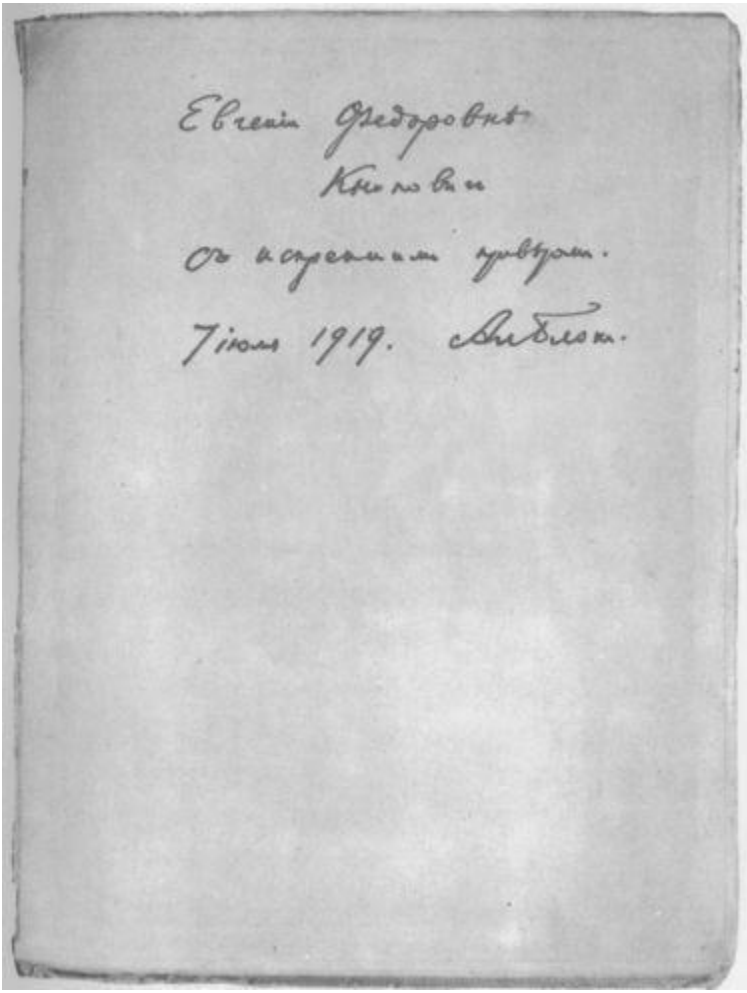
Кстати, никакой ненависти к Христу в работе Вагнера нет. «Историк» не знает, — говорит Вагнер, — таковы ли в точности (то есть соответствовали ли позднейшей христианской догме. — Е. К.) воззрения того несчастного сына галилейского плотника, который при виде страданий своих собратьев воскликнул, что он пришел на землю, чтобы принести не мир, но меч, который с негодованием, преисполненным любви, громил лицемерных фарисеев, подло льстивших римскому могуществу, чтобы с тем большей жестокостью порабощать в свою очередь народ, который, наконец, проповедовал всеобщую любовь к человеку, любовь, на которую он, конечно, не мог бы считать способным людей, долженствующих презирать самих себя…»

Все это, конечно, не ненависть, а страстная защита великого утописта от лицемерия ненавистной Вагнеру христианской догмы.

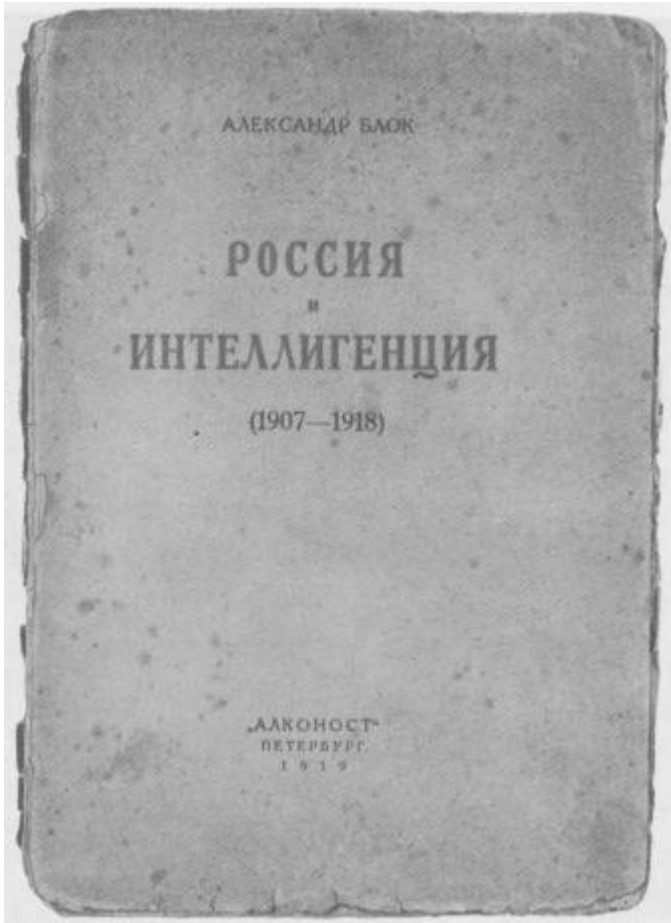
Поэтому естественен и закономерен тот вывод, которым «венчает» свою работу Вагнер. «И так Христос нам показал, что мы, люди, все равны и братья; Аполлон наложил на эту великую братскую ассоциацию печать силы и красоты и направил человека, сомневавшегося в своем достоинстве, к сознанию своего высочайшего божественного могущества. Воздвигнем же жертвенник будущего, как в жизни, так и в живом искусстве двум великим наставникам человечества: Христу, который пострадал за человечество, и Аполлону, который вознес его на высоту, вселяющему бодрость и радость величия».

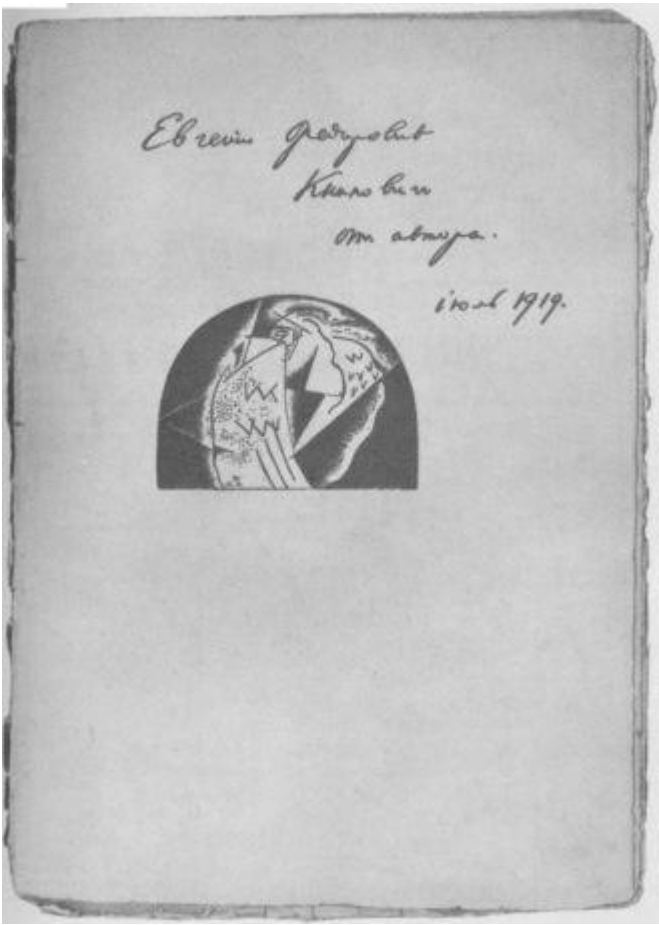
А. А. Кублицкая–Пиоттух — мать А. Блока. 1919 (?)

ЗАПОВЕДЬ
ПЕСНИ О ГНЕВЕ
А. БЛОК

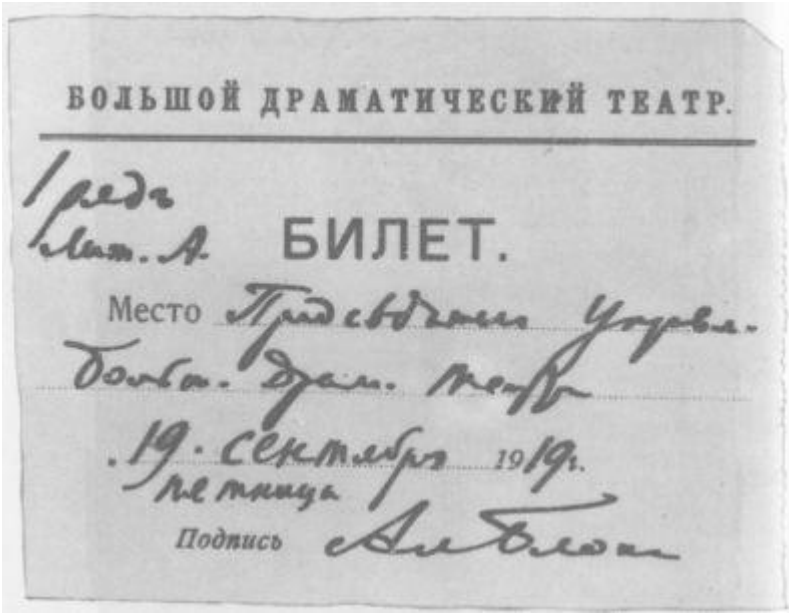


Александр Блок. «Песня судьбы». «Алконост». Петербург, 1919, с дарственной надписью А. Блока Е. Ф. Книпович: «Евгении Федоровне Книпович с искренним приветом, 7 июля 79/9. Лл. Блок»


АЛЕКСАНДР БЛОК
РОССИЯ
И
ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ
(1907—1918)
„АЛКОНОСТ"
ПЕТЕРБУРГ
1919



Александр Блок. «Россия и интеллигенция» (1907–1918), «Алконост». Петербург, 1919, с дарственной надписью А. Блока Е. Ф. Книпович: «Евгении Федоровне Книпович от автора. Июль 1919»


БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР.

Среда

Мат. А. БИЛЕТ.

Место Председат. Управ. Больш. Драм. Театра

19 сентября 1919 г.

пятница

Подпись А. Блок

Билет в Большой драматический театр, выписанный А. Блоком для Е. Ф. Книпович

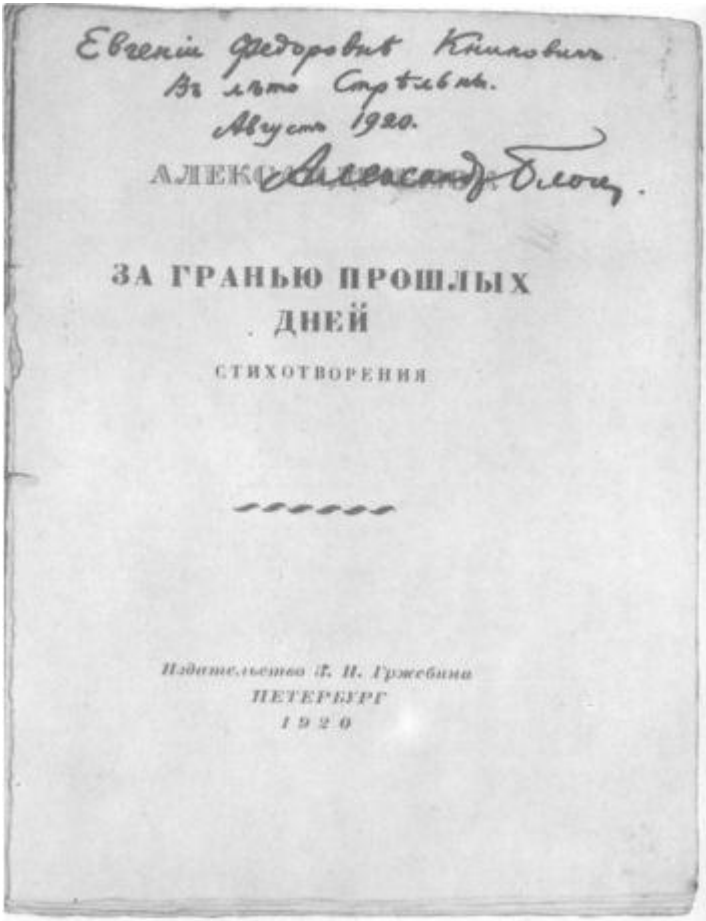
Е. Ф. Книпович. 1920–е годы

АЛЕКСАНДР БЛОК

ЗА ГРАНЬЮ ПРОШЛЫХ ДНЕЙ

СТИХОТВОРЕНИЯ

ИЗД-ВО
З. И. ГРЖЕБИНА
ПЕТЕРБУРГ


Евгении Федоровне Книпович
В лето Стрельны.
Август 1920.
АЛЕКС Александр Блок.

ЗА ГРАНЬЮ ПРОШЛЫХ ДНЕЙ

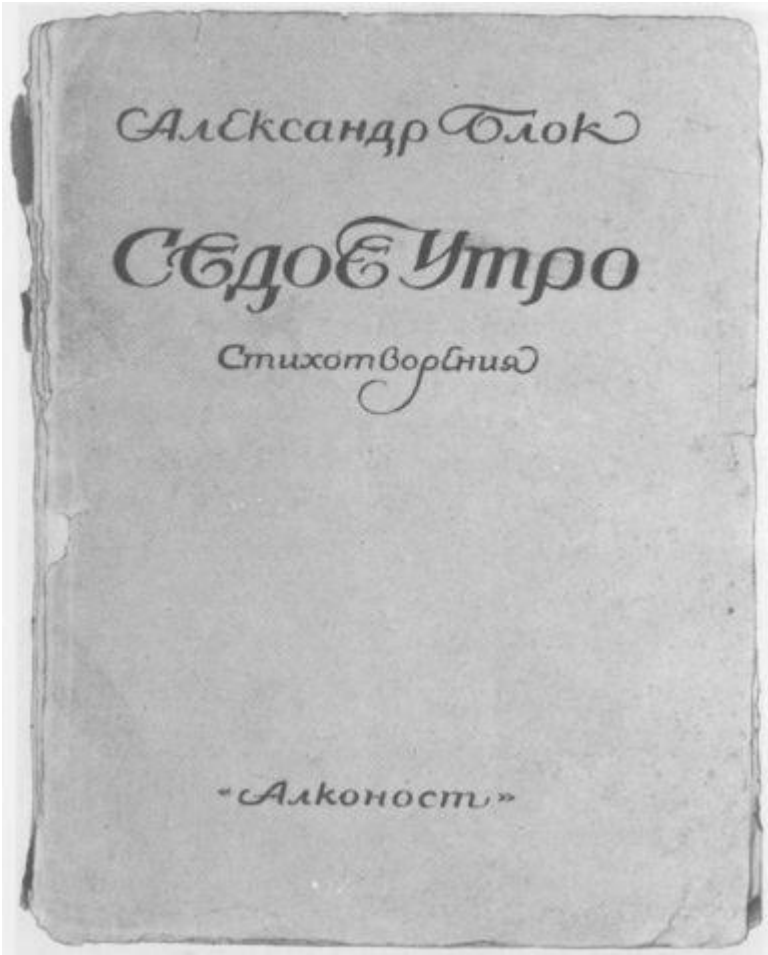
СТИХОТВОРЕНИЯ

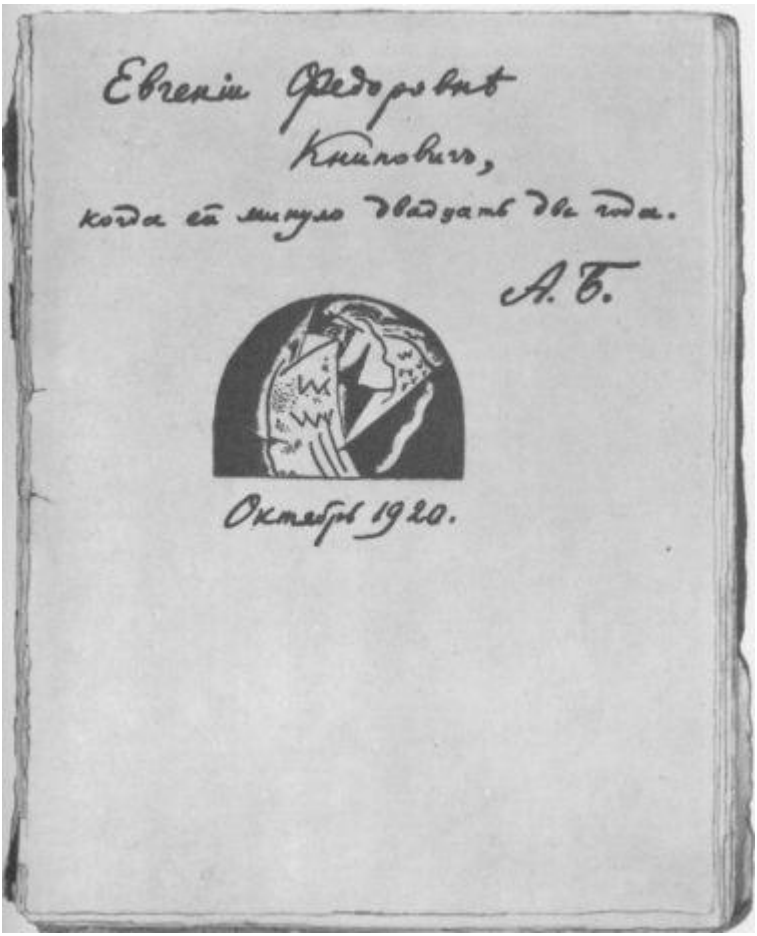
Издательство З. И. Гржебина
ПЕТЕРБУРГ
1920

Александр Блок. «За гранью прошлых дней. Стихотворения». Издательство З. И. Гржебина. Петербург, 1920, с дарственной надписью А. Блока Е. Ф. Книпович: «Евгении Федоровне Книпович. В лето Стрельны. Август, 1920. Александр Блок»

Е. Ф. Книпович, 1920 г.

А. Блок, 1920 г.


Александр Блок
Седое Утро
Стихотворения
«Алконост»



Александр Блок. «Седое утро. Стихотворения». «Алконост», Петербург, 1920, с дарственной надписью А. Блока Е. Ф. Книпович: «Евгении Федоровне Книпович, когда ей минуло двадцать два года. А. Б. Октябрь, 1920»

Титульный лист Библиотеки великих писателей под редакцией С. А. Венгерова. Шекспир, т. III. СПб. 1903 г.

Генри Ирвинг в роли Макбета. Иллюстрация к «Макбету» в III томе сочинений Шекспира

А. Блок, 1921 г.

«Яд ненавистнической любви», который Блок захотел увидеть в работе композитора, яд, непереносимый для мещанина даже «семи культурных пядей во лбу», и спас Вагнера, по мнению Блока, от погибели и поругания. Этот яд, разлитый во всех его творениях, и есть то «новое», которому суждено будущее».

«Новое»? Но ведь классика России и Европы дает десятки, а может быть, и сотни образов ненавистнической любви к «родителям», «жене» и прочему.

Что касается Родины, то и тут выстроится весьма внушительный ряд — от «Прощай, немытая Россия» до размышлений Волгина — Чернышевского в романе «Пролог» во время званого обеда либералов, сторонников реформ: очень надо любить свою родину, чтобы хоть в мыслях сказать о ней: «Рабы, одни рабы, страна рабов сверху донизу».

И все же во вневременную непримиримость противоречий Блок не поверил.

«Спасительный яд творческих противоречий», хотя на деле он и не новый, как полагал Блок, действительно ведет в будущее и «лишь мещанской цивилизации» их не удалось примирить до сих пор, и примирить их ей вообще никогда не удастся, «ибо их примирение совпадает с ее собственной смертью». Но свое сегодняшнее право на свободу «противоречий» Блок защищал в борьбе с «мещанской цивилизацией», еще ведущей подпольное существование во многих областях послереволюционной жизни.

Блок знал работу Вагнера уже много лет, он лишь вернулся к ней в 1918–м.

В статье «О театре», написанной в черные годы реакции (в 1908 году), Блок, опираясь на «замечательную» статью А. Луначарского «Искусство и революция» Вагнера», приводя обширные цитаты из этой работы, предъявляет суровый счет не только современному театру, но и зрителям. «Россия колеблется между двумя крайностями, — говорит Блок, — ее театр как бы готов уже упасть до вкусов интеллигентной толпы, но непосредственное чувство истории говорит нам, что мы предпочитаем другое устремление русского театра: к пышному расцвету высокой драмы с большими страстями, с чрезвычайным действием, с глубоким потоком идей. Это случится только тогда, когда театральную интеллигенцию, которой не нужно театра, сменит новая, молодая интеллигенция, со свежим восприятием, с бодрым духом, с новыми вопросами, с категорическим и строгим «да» и «нет». Непосредственное чувство истории не обмануло художника — то, на что он надеялся, сбылось меньше чем десять лет спустя.

Через пятнадцать лет после того, как была написана статья Блока, А. В. Луначарский откликнулся на полувековую дату смерти Вагнера статьей, опубликованной в «Известиях ВЦИК». В несколько расширенном варианте ее перепечатал журнал «Советская музыка».

В работу эту вошли и мысли и положения из предисловия к изданию «Искусство и революция» в 1918 году (оно заменило написанное для этой цели предисловие Блока).

Любопытно, что, отбирая материал для маленького сборника «Юбилеи», из всех своих работ о музыке А. Луначарский включил туда только два «портрета» — Вагнера и Римского–Корсакова.

Несмотря на весь свой ум, талант и артистизм, управиться с «ядом противоречий» А. Луначарскому было не легко. Вагнер слишком властно вошел в «золотой фонд» того поколения, к которому Луначарский принадлежал. Сказалось это и на отношении к Вагнеру тех, кто был несколько младше первого нашего наркома просвещения.

Достаточно вспомнить, какое место Вагнер в течение долгих лет занимал в концертах Е. Мравинского.

И, для того чтобы обоснованными были те справедливые и жестокие упреки, которые в статье адресованы великому немецкому композитору, автору приходится, в сущности, обойти в своем анализе тетралогию Вагнера, потому что неистовая ненависть к золоту, к алчности, корысти, продажности, к преступлениям власть имущих и самих богов никак не укладывается в ту схему эволюции Вагнера от «Риенци» к «Парсифалю», которую пробует построить его умнейший критик.

Да, опираясь, так сказать, на «информативную» сторону творческого наследия композитора — некоторые статьи и письма, некоторые либретто опер, всю байрейтскую бутафорию и дружбу с Людвигом Баварским, — можно говорить о реакционности и ренегатстве.

«Попавший в плен реакции гений» — так определяет Вагнера Луначарский уже к концу статьи, уже подводя итоги. Правда в этих словах есть. «Плен» был, и не только «политический», но, я бы сказала, и «эстетической» реакции. Весь «дух баварско–байрейтской бутафории» я ощутила в замке Линдхоф — резиденции Людвига Баварского — в предгорье Баварских Альп неподалеку от знаменитой деревни Обераммергау. Цветы, фонтаны, парк и фасад ничем не отличают этот дворец от многих других сохранившихся в ФРГ и в ГДР. Но внутреннее убранство обширных зал и покоев поражает поистине королевским размахом монументально–претенциозной пошлости и безвкусия.

Более того, сопровождавшие нас — двух советских литераторов — немецкие друзья–коммунисты рассказали нам, что под дворцом расположен огромный бассейн или пруд. И высокий покровитель Вагнера в качестве нового Лоэнгрина плавал там в лодке, которую вел заводной лебедь (очевидно, с мотором?).

> И меж детей ничтожных мира,
> быть может, всех ничтожней он.

Справедливо. Но «божественный глагол» вновь и вновь поистине вопиял в музыке: «Описывал ли он любовь или бешеную ненависть, жадность и властолюбие или полет к свободе он вкладывал в импонирующие большие образы и возвышал до таких обобщений, которые изображаемое им чувство делали общезначимыми».

И не просто, а социально общезначимым. И художник Блок точнее, чем критик Луначарский, «учуял» то, что центр, золотое зерно творчества Вагнера, — это «социальная трагедия

Нибелунгов» и кончается она не гибелью мира, старого мира власти с его преступными богами, а надеждой на будущее — ведь «под занавес» звучит тема, обещающая рождение героя–победителя.

Любопытно, насколько по–разному трактовали тему «пожара Валгаллы» и «гибели богов» Блок и Андрей Белый. Тема «Вагнер» проходит сквозь их почти двадцатилетнюю переписку. Она возникает в первом же письме Блока к Белому. «Разве же у Вагнера нет ужаса «святой плоти?» — пишет Блок, — разве не одуряюще святы Зигмунд и Зиглинда? И голос птички, «запевающей» Зигфриду, «манящей», «инфернальной», о, да! «инфернальной».

Сквозь своеобычный «жаргон» символистских кругов начала века все-таки и здесь ощущается стремление нащупать в Вагнере главное — «растворенное» не в «либретто», а в музыке. А что касается «жаргона», то Блок уже год или два спустя также в письме к Белому сам дает оценку этому способу выражения мыслей, причем начиная критику с себя самого.

«…«Приготовление души к будущему», «заслонка души» и даже Купина (под которой я разумел, как вспоминаю, вовсе не символ богоматери, а обыкновеннейший терновый куст, который растет себе среди поля и горит) — все это — речи идиотски–бессвязные, понахватанные черт их знает откуда. Оправдываюсь я в этом (хотя и не нужно, потому что все равно глупо) только тем, что с первых моих писем к Тебе помню за собой такие витиеватые нагромождения. Эти нагромождения приходили совсем не для литературных завитков и не «просто так», а очень мучительно и были мне всегда противны… и, несмотря на это, я их продолжал аккуратно писать до последнего письма…

Отчего Ты думаешь, что я мистик? Я не мистик, а всегда был хулиганом, я думаю. Для меня и место-то, может быть, не совсем с Тобой, Провидцем, знающим пути, а с М. Горьким, который ничего не знает, или с декадентами, которые тоже ничего не знают». Несмотря на явные полемические заострения вопроса, в словах Блока — уже тогда, в 1905 году! — явственно звучит ощущение отделенности своего пути от путей тех, кто был (или числился) его товарищами и друзьями.

И еще два года — и снова попытка объяснить разницу творческих и человеческих дорог. «Я готов сказать, лучше чтобы Вы узнали меня, что я — очень верю в себя, что ощущаю в себе какую-то здоровую цельность и способность и умение быть человеком — вольным, независимым и честным. Но ведь и это не дает Вам моего облика, и Вы никогда не узнаете меня».

И здесь проходит черта, разделяющая отношение Блока и

Белого к теме гибели Валгаллы.

Для Андрея Белого — уже «штайнерианца» — тема «гибели богов» теснейшим образом слилась с учением «доктора» — пророка антропософии. «Мы… решили подождать, — пишет он Блоку из Брюсселя в 1912 году, — ибо что-то говорило нам — в день представления «Гибели богов» будет продолжение тайны… Мы ждали почему-то свидания в театре, на «Гибели богов». Но в театре ничего, никого, только Вагнер, Вагнер и Вагнер и гибель богов. Но надо дальше. Нельзя же, чтобы Валгалла сгорела!!» И даже приветствуя Октябрь (что навсегда останется в биографии Белого), он по–своему «брал под защиту» Валгаллу.

В твои роковые разрухи,
В глухие твои глубины, —
Струят крылорукие духи
Свои светозарные сны.

Блок же знал, что она должна или, точнее, ей должно сгореть, чтобы в родной стране и в мире изменилось все.

1985

ШЕКСПИР АЛЕКСАНДРА БЛОКА

В третьем томе собраний сочинений Блока, выходивших уже после Октября, есть цикл, озаглавленный «Ямбы» и датированный 1907–1914 годами. Отдельной книгой «Ямбы» вышли в 1919 году в издательстве «Алконост» с эпиграфом из Ювенала «Fecit indignatio versum».

Несомненно, «Ямбы» — наиболее «гражданственный», «объективный» цикл во всем третьем томе, тесно связанный к тому же с аналогичными гражданскими мотивами поэмы «Возмездие». Но недаром Блок в дневнике 1908 года писал о том, что «можно издать свои песни «личные» и «песни объективные». То-то забавно будет делить — сам черт ногу сломит!». И в гневные, овеянные дыханием Ювенала строки, полные ненависти к старому миру, предчувствием и страстной жаждой надвигающихся важных перемен, вплетается память о встрече с сестрой в дни смерти и похорон отца и даже память о меховой шубке на плечах невесты в пасхальную петербургскую ночь.

Но в этом цикле есть стихотворение личное по–иному.

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,
И в сердце — первая любовь
Жива — к единственной на свете.

Тебя, Офелию мою,
Увел далеко жизни холод,
И гибну, принц, в родном краю,
Клинком отравленным заколот.

В дневниковых записях Блока есть определение: «Мой Шекспир» (так же, как и «мой Вагнер»). И, зная досконально всего Шекспира и преклоняясь перед «всем», Блок все-таки принял в сердце и в разное время и по–разному сделал «своими» Гамлета, Макбета и короля Лира.

«Гамлет» — это юность, студенческие годы, любительские спектакли в Боблове — имении Менделеевых. Это пятнадцатилетняя Любовь Дмитриевна — Люба — Офелия с распущенными золотыми волосами, высокая, статная, очень «земная» и, вероятно, совсем не такая, какой ее видел создатель «Гамлета».

К песням Офелии, к образу ее Блок снова и снова

возвращается в стихах первого тома — начала «трагедии вочеловечения». Но в заметках этих лет есть размышления о Гамлете, вернее, изложение того, что думали о нем «великие», в частности Гёте, изложение критическое, без открытого спора, но и без согласия с тем, что сказано. «Свое» о «Гамлете» не совпадает даже у юного Блока с общепринятой точкой зрения.

«Гёте объясняет все поведение Гамлета, — говорит Блок, — словами его:

> Порвалась связь времен; о проклят жребий мой!
> Зачем родился я на подвиг роковой!

Когда на слабого от природы возложено великое дело, ему остается только чувствовать свое ничтожество и придавленность под непосильной ношей. Не герой не может совершить героического. От природы Гамлет прекрасен — чист, благороден, нравствен, но ему не по силам обязанность, которую он не может сбросить с себя по ее святости, не может исполнить по собственной слабости. Так думает Гёте.

Кажется, и трагическое действие при такой теме не может развиваться правильно. Главное лицо трагедии все время делает шаг вперед и шаг назад (по Гёте!), путается и изворачивается, а с ним изворачивается и драма, ибо от него зависит». Это — Гёте!

А вот трактовка самого Блока. «Пока король, Гертруда, Полоний, Розенкранц и Гильденстерн допытываются, догадываются, хитрят — им все-таки остается непонятной (как и после, впрочем) тайна Гамлетовой души. Пускай они глубокомысленно обсуждают Гамлетовы поступки, — они живут пошлой и жалкой жизнью.

Офелия… Жалко ее смешивать с ними, но и она порождение среды двора; и в ней Полониева кровь. И так они живут, ибо не дан им от бога тот гений мысли, который присущ одному только Гамлету.

Хитрая западня готова. Картина III акта 1–го явления жалка до чрезвычайности, одна красота Офелии скрашивает всю мелочность двух старых дураков, спрятавшихся и выжидающих.

Бог знает, есть ли в какой другой драме большая резкость и безжалостность перехода, чем здесь, когда входит Гамлет с первыми словами… Гамлет думал без конца. Все вопросы в основании своего разрешения содержат тайну, тем более такие, какие всегда волновали Гамлета. И вот сила мысли довела его до стены, можно только разбиться об нее или остаться в прежнем положении — быть или не быть. И что всего важнее, что стена уже давно стоит перед Гамлетом. Вопрос «быть или не быть» не нов

для него. Он «знает» его «до основания».

Итак, Гамлет вошел странно, остановился тоже странно — вдруг и вдруг в 1000 раз задал себе вопрос: «Быть или не быть?» И сейчас же констатировал: «Вот в чем вопрос» и т. д., ибо почувствовал внезапную надежду на свою силу, на свою возможность решить его. Эта надежда на свою силу, на возможность решить «главное» — как бы «развязала Гамлету руки», выпустила на свободу ту сильную волю, какой он обладает».

Много лет тому назад мне уже приходилось писать о том, что раздумья Гамлета отнюдь не бесплодная «рефлексия», а часть всесторонней самопроверки, подготовки к действию.

Гамлет — виттенбергский студент — может показаться слишком размышляющим в кругу тех титанов Ренессанса, которые с великолепной и жестокой непосредственностью открывали новые материки или приканчивали старые верования, не щадя ни своей жизни, ни жизни тысяч других, но, так сказать, «список деяний» принца Датского снимает вопрос о пассивности: это один из лучших фехтовальщиков при дворе, принц, которого, по словам Клавдия, любит «чернь» или «простонародье» (об этом Клавдий говорит в трагедии трижды, объясняя, почему он не может расправиться с пасынком) ; Гамлет может первым ворваться на корабль пиратов, хитростью добиться смертной казни ложных друзей, подменив письмо со смертным приговором себе; Гамлет трагедии нагромоздил гору трупов и сам лег сверху, смертью своей утверждая необходимость для человечества подняться на одну ступень выше.

Блок внутренне полемизировал с Гёте на основании того, что сказано о Гамлете в «Вильгельме Мейстере». Но знаменитая статья «Шекспир и несть ему конца» вносит важное дополнение (или поправку) в раскрытие образа героя трагедии.

По мысли Гёте, трагический конфликт определяют взаимоотношения «долженствования» и «воления». И трагедия нового времени отличается от трагедии античной тем, что «воление» в ней не предопределено «долженствованием». Предсказание оракула сбудется, хочет или не хочет тот, на кого оно пало (как в мифе об Эдипе), герой же нового времени обладает правом выбора и решения. Вот почему, восхищаясь трагедией античной, современник Гёте принять ее не может. «Однако их долг, — говорит Гёте о героях античной трагедии, — выявляется слишком резко и лишен для нас притягательной силы, хотя мы и восхищаемся им. Необходимость, исключающая — частично или окончательно — свободу воли, несовместима с нашими убеждениями, и к этому приблизился Шекспир на своем

пути, ибо, делая необходимость нравственной, он тем самым воссоединяет нам на радость и изумление — мир древний и новый». Думаю, что такую трактовку долженствования и свершения Блок бы не оспорил, как не оспорил бы ее и Гамлет, возникший в строках «Ямбов». Гёте подошел здесь к самой сущности того, что юный Блок зовет «тайной» Гамлета. И в «недрах» этой тайны надо искать и объяснение того, почему, так сказать, «общие» размышления Гамлета, высказанные в его монологах («для себя»), по содержанию своему как будто далеки от непосредственного «долженствования» и «воления». Тайна Гамлета в том (и об этом говорит умный исследователь творчества Шекспира Л. Пинский), что «конфликт его с окружающим обществом шире, чем священный долг мести за убитого отца».

Гамлет вошел в конфликт с Временем, ощутил «надлом» в великом движении Ренессанса. Мир Клавдия, Полония, Гильденстерна, Розенкранца, Озрика, Лаэрта и других отражает закономерное и трагическое изменение самого времени, и об этом «изменении», о кризисе Ренессанса Шекспир будет говорить вновь и вновь — вплоть до «Бури».

Вот почему и блоковский Гамлет «Ямбов» встал в контексте страстных и беспощадных размышлений о Времени, в контексте предчувствий огромных перемен и грядущих сдвигов.

Нет, Блок не расставался с Гамлетом и мыслями о нем в зрелые годы — одно из свидетельств этого содержится в письме к матери от 18 сентября 1911 года из Берлина.

Накануне Блок видел Сандро Моисеи в роли Гамлета (в спектакле театра Рейнгардта), — некоторые критические замечания в тексте письма касаются не столько игры великого актера, сколько самого героя, которого он играет: «Впрочем, нужно иметь много такта, чтобы возбуждать недоумение в роли Гамлета всего два–три раза». Еще любопытнее второе замечание. «Ужасно много разговаривает Гамлет, вчера это было мне не совсем приятно, хотя это естественный процесс творчества и английского и нашего Шекспира: все благородство молчания и аристократизм его они переселяют в женщин — и Офелия и Софья молчаливы, оттого приходится болтать принцам — Гамлету и Чацкому, как страдательным лицам, но я предпочел бы, чтобы и они были несколько «воздержаннее на язык». Оба ужасно либеральничают и этим угождают публике, которая того не стоит». В шутливом отрывке этом «нешуточно» прямое отождествление Грибоедова с Шекспиром («Наш Шекспир»). Ведь Блок считал «Горе от ума» величайшим произведением русской драматургии. «Нешуточно» и то, что сказано о «принцессах», хотя

в силе остается «Полониева кровь» Офелии. О Софье же — десять лет спустя — в последних набросках к поэме «Возмездие» — появятся строки:

И — довершенье всех чудес, —
Ты, Софья… вестница небес,
Или бесенок мелкий в юбке?..

«Гамлет» не ушел из сознания и творчества Блока вместе с юностью, но уже немного лет спустя, в грозные и бурные годы первой русской революции, в творчестве его начинает сквозить совсем другой образ.

Гёте в статье «Шекспир и несть ему конца!» как бы предвосхищает мудрое изречение Вильяма Блейка «Вечность влюблена в явления времени»: «И, может быть, Шекспир на нас бы не действовал так сильно, не поставь он себя на один уровень с жизнью своей эпохи». Для Гёте милы, а тем самым оправданны все многочисленные и общеизвестные анахронизмы Шекспира, а также и то, что он, Гёте, ощущает всех героев Шекспира, даже его древних римлян, как чистокровных англичан — сыновей шекспировской Англии.

Я думаю, что он был прав. И более того, что подлинно современный герой литературы не устаревает ни с годами, ни даже со столетиями. И вот эта-то «бессмертная» сущность «Макбета» и стала остро тревожить Блока в бурные годы истории. Впрочем, не его первого.

Без малого двести лет тому назад, в 1808 году, Август Шлегель в лекциях «О драматургии и литературе» уже почувствовал, что с великим злодеем Макбетом дело обстоит не так-то просто. Шлегель (так же, как почти одновременно с ним Гёте) возложил ответственность за падение Макбета на дьявольские силы: Шлегель — на ведьм, Гёте — на «обер–ведьму леди Макбет».

«…Все преступления, на которые его толкает стремление обеспечить за собой плоды своего первого злодеяния, — пишет Шлегель, — не могут стереть с его образа печати прирожденного героизма… и все же, несмотря на отвращение, которое нам внушают его злодеяния, мы не можем отказать ему в сочувствии, мы оплакиваем гибель стольких благородных качеств, мы как бы против желания восхищаемся и в самом конце борьбою смелой воли с робкой совестью». А тридцать лет спустя Виссарион Григорьевич Белинский в статье о «Горе от ума» Грибоедова так говорит о том же герое: «Макбет Шекспира — злодей, но злодей с душой глубокой и могучей, отчего он вместо отвращения

возбуждает участье: вы видите в нем человека, в котором заключалась такая же возможность победы, как и падения, и который при другом направлении мог бы быть другим человеком».

Шлегелю принадлежит также важное наблюдение, что в злодействе Макбета раскаяние, в сущности, предшествует преступлению.

Ну, а «Макбет» для Блока? Тут необходимо одно замечание. Блок английского языка не знал, его Шекспир — это «русский Шекспир», причем почерпнутый из переводов Кронеберга и Вейнберга, а со студенческих лет из тяжелых томов в сером переплете с черными уголками, с гербом Шекспира в верхнем левом углу. В ту пору жизни «русского Шекспира» еще не существовало переводов Радловой и Корнеева, Лозинского и Пастернака. И в обусловленных временем и эстетикой времени неточностях отражалась своя система. Но именно на этом «русском Шекспире» основано восприятие Блока — и думаю, что внутреннюю точность его не уменьшают обусловленные временем ограничения.

В третьем томе переводов сочинений Шекспира, о котором я уже упоминала, есть целый ряд маленьких «рисунков в тексте», изображающих великих исполнителей роли Макбета в XVIII и начале XIX века. Здесь и Гаррик — в камзоле лорда XVIII века, и Эдмунд Кин — почему-то в римской тунике с двумя кинжалами в руках, и другие столь же экзотические маленькие фигурки. Но среди них во весь лист, как вкладыш, стоит изображение Генри Ирвинга — автора постановки и исполнителя заглавной роли в спектакле в лондонском театре Лисеум в 1888 году, Ирвинг — Макбет — герой «от головы до пят», чеканное, немолодое, но прекрасное лицо, отмеченное той «печатью прирожденного героизма», о которой говорил Шлегель. В крылатом шлеме, с мечом на плече, он стоит на фоне шотландских холмов, и в памяти того, кто думал о «своем Шекспире» Блока, естественно встает и статья «О театре», написанная в годы столыпинской реакции и столь же радикальная, как и статья «О реалистах», приведшая Блока к ссоре с Белым и Мережковским.

«Чем больше говорят о «смерти событий»… чем смертельней роковая усталость, подлая измученность некоторых групп современного общества, — тем звончее поют ручьи, тем шумнее гудят весны, тем слышнее в ночных полях, быстро освобождающихся от зимнего снега, далекий, беспокойный рог заблудившегося героя. Быть может, как и в былые дни, герой, шествующий в крылатом шлеме с мечом на плече, вступив на подмостки театра, встретит только жалких и нереальных ведьм,

этих «пузырей земли», по слову Шекспира, бесплотных, несуществующих, «мнимых как воздух». Пусть разнесет их весенний ветер, и пусть не внушат они нового убийства и вероломства новому гламисскому тану».

Это — о театре, об искусстве, это удар по «кощунственной» формуле «искусство для искусства». Но не только. Потому что в тот же год, в то же черное и смутное время создана так и не увидевшая света рампы «Песня Судьбы», герой которой Герман («глуповатый Герман», как назвал его Блок в записных книжках десять лет спустя—в 1918 году) открыто «автобиографичен». И история того, как жажда познания и воля к подвигу увели его из белого, утонувшего в цветах и зелени дома, от любимой жены Елены, «метафорически» пересказывает реальные события биографии поэта. Нет, Герман не герой. И в конце пьесы, потерявший дорогу в снеговой замети, он — в полубреду — видит и слышит: «Какие звуки! Что это? Рог? Сухой треск барабанов. Вот он идет… идет герой — в крылатом шлеме, с мечом на плече… и навстречу. — Ты — навстречу — неизбежная? Судьба?»

В том, что герой видения Германа — это Ирвинг — Макбет, я «уличила» Блока в 1919 году, когда отдельным изданием в «Алконосте» вышел переработанный вариант «Песни Судьбы».

«Как вы догадались?» — удивился он. И я объяснила, что «мой Шекспир» — тоже «русский Шекспир» и почерпнут он из тех же тяжелых серых томов, в которых я сначала в детстве смотрела картинки, а затем — очень рано — перешла к текстам.

«Песня Судьбы» — одно из самых, на мой взгляд, несовершенных произведений Блока — вместе с тем еще одно непреложное свидетельство того верного пути, которым он шел между революций. И в нем — как всегда своенравно, без логики — сплетены творческие сны и стремления, определившие этот путь. И в этом алогическом сплетении образов и мотивов всегда есть своя интуитивная диалектика.

> Герой уж не разит свободно,
> Его рука — в руке народной, —

говорит Блок в «Возмездии». А в «Песне Судьбы» — наряду со старинным, с, так сказать, традиционно–рыцарственным образом героя снова встает свое родное, русское, воля к иному подвигу, к иной судьбе.

«Считайте меня за сумасшедшего, если хотите, — говорит Герман весьма плоскому в своей ироничности Другу. — Да, может быть, я — у порога безумия… или прозрения! Все, что было, все, что будет, — обступило меня: точно эти дни живу я жизнью всех

времен, живу муками моей родины. Помню страшный день Куликовской битвы. — Князь встал с дружиной на холме, земля дрожала от скрипа татарских телег, орлиный клекот грозил невзгодой. Потом поползла зловещая ночь, и Непрядва убралась туманом, как невеста фатой. Князь и воевода стали под холмом и слушали землю, лебеди и гуси мятежно плескались, рыдала вдовица, мать билась о стремя сына. Только над русским станом стояла тишина и полыхала далекая зарница. Но ветер угнал туман, настало вот такое же осеннее утро, и так же, я помню, пахло гарью. И двинулся с холма сияющий княжеский стяг».

А себя Герман ощущает как воина «засадной рати», того, кто не смеет без приказа вступить в битву… «Вот зачем я не сплю ночей: я жду всем сердцем того, кто придет и скажет: «Пробил твой час! Пора!» Как все пути приводят в Рим, так и все сплетение образов, возникающих в сознании и творческих снах и связанных с темой подвига, так или иначе вливается в «ощущение» самого родного, самого главного — родины, России.

К «Макбету» Блок обращается вновь и вновь, вплоть до последних лет жизни.

Как на величайшее «знамение» сложностей переходного периода в жизни театрального искусства Блок указывает на возможность, что «даже Макбет пойдет перед пустым залом. И пусть перед пустым — это переходное».

Цитаты из Макбета стоят в записных книжках 1911 года («Два изречения сбылись, пролог разыгран, и драма царская растет»), и в статьях 1918–1920 годов Макбет — то в одном ряду с Эдипом, то в одном ряду с творчеством Льва Толстого — стоит как «вечное» на страницах разных записей, сделанных Блоком в разные годы. Очень подробно в дневнике делает Блок выписки из книг, где дано различное толкование роли Макбета и леди Макбет такими великими актерами, как Сальвини, Росси, Аделаида Ристори.

Мне кажется, что «Макбет» особенно беспокоил Блока еще и потому, что кризис, надлом самой сущности Ренессанса дан в нем через конфликт чисто внутренний, происходящий в сознании героя. У Макбета нет реальных антагонистов, таких, как убийца Клавдий, расчетливый дурак Полоний, предатели Гильденстерн и Розенкранц, как Яго, как Регана, Гонерилья, Эдмунд и герцог Корнуэльский, — «зло», диалектически живущее в безудержном безоговорочном (а потому и потенциально безнравственном) самоосуществлении личности, существует внутри самого героя-$1протогониста», живет вопреки тем его качествам, о которых говорит — и справедливо — его жена:

И гордость есть и жажда громкой славы,
Да нету зла — их спутника.

Конечно же Макбет не герой XI века (таков он лишь по «анкете»), а такой же современник Шекспира, как и герои других его произведений. И, как я уже говорила, угрызения совести, наказание в его судьбе предшествует преступлению. И даже с преступной супругой короля дело обстоит не так-то просто. «Верховной ведьмой» называет ее Гёте. Думаю, что наименование это не точное. Ведьмы не сходят с ума, пытаясь стереть кровавые пятна со своих рук убийцы, и ведьмы не кончают с собой, будучи не в силах нести дольше память о своем преступлении.

Речь у Шекспира идет о людях, о страшной возможности недолжного развития «прирожденной печати» в те трудные переломные периоды, когда «век вывихнул сустав» и человек, как перед стеной, становится перед загадкой Времени. И весь ужас этого «недолжного развития» показан и в том, что Макбет — Гламисский тан совершает великие и исторически прогрессивные дела во славу и пользу родной Шотландии. Он разбил войско изменников пиктов, пытавшихся расчленить единство страны, он победил иноземных захватчиков — норвежцев. Но Макбет–король уже не совершил ни одного великого или хотя бы малого государственного дела. Его царствование — это всего лишь список ненужных для страны (но необходимых для него) злодеяний. Бесплодное зло — вот итог судьбы, так заманчиво предсказанной герою вещими сестрами — страшными и «мнимыми» «пузырями земли».

Макиавелли говорит, что «новый государь» (читай — потенциальный узурпатор) должен сочетать в действиях своих тактику льва с тактикой лисицы: «тактику льва» — и применял тан Гламисский. Но тан Кавдорский и затем король, в сущности, не сумел использовать ни одну из этих тактик. За отсутствие «лисьего» — умения притворяться и лицемерить — непрерывно упрекает мужа леди Макбет. Что касается преступлений короля, то «львиного» в них тоже нет.

Говоря о «Гамлете» и «Макбете», мне приходилось все время собирать как бы «косвенные улики» — беглые записи, неслучайные ассоциации, память о личных разговорах.

Но в «шекспириане» Блока есть два прямых и развернутых свидетельства об его отношении к двум трагедиям великого английского писателя. Они связаны с работой над постановками «Отелло» и «Короля Лира» в Большом драматическом театре. Это статьи «Тайный смысл трагедии «Отелло» и «Король Лир»

Шекспира».

Вагнер, а за ним и Блок назвали тетралогию «Кольцо Нибелунгов» «социальной трагедией». Умный исследователь творчества Шекспира Л. Пинский определяет как «социальные» (в кавычках!) такие произведения, как «Король Лир» и «Тимон Афинский».

Думаю, что перечень этот надо расширить, имя «социальной» (или «социально–исторической») трагедии могут по праву носить и «Гамлет» и «Макбет». И пожалуй, с наибольшим правом — «Отелло».

«Шекспировская трагедия «Отелло», — начинает свою статью Блок, — считается у многих совершеннейшей из трагедий Шекспира». Думаю, что, если говорить, так сказать, с точки зрения «чисто литературной», это утверждение недалеко от истины. Действительно, в ней нет гениальных несообразностей, как в некоторых других произведениях, нет «потустороннего» вмешательства, давления «нечистой силы».

А вот с трактовкой Блока, данной «тайному смыслу» трагедии, я не соглашалась и шестьдесят лет тому назад и не соглашаюсь и сейчас. В хороших воспоминаниях Всеволода Рождественского о Блоке есть любопытный эпизод. Рассерженный Гумилев после заседания редколлегии «Всемирной литературы» говорит Рождественскому о том, что Блок упрям и непроницаем для чужого мнения.

«А вы не пробовали спорить?» — спрашивает Гумилева собеседник. «А если бы вы говорили с живым Лермонтовым, решились ли бы вы спорить?» — огрызается Гумилев. Я спорила с «живым Лермонтовым», когда мне было двадцать лет, — об этом есть свидетельство в его и моих дневниках. Более того, там есть свидетельства и того, что спор этот не бывал бесплодным. И если Блок «вел» тайный смысл трагедии к мистерии, я все время (тогда еще смутно) ощущала в ней историю.

Блок прав, говоря об окружении трех главных действующих лиц трагедии — Отелло, Дездемоны, Яго: «Все остальные — удивительно живые, очень важные, очень интересные, одни больше, друга е меньше — стоят бесконечно далеко от этих трех. Они — пассивные жертвы происходящего, они в существе трагедии не участвуют, как не участвует в существе жизни большинство людей; злые они или добрые, честные или плутоватые — их не окружает никакое сияние; они — обыватели; их много, а этих всего три». Несомненно, под это определение точно подходит и красавец Кассио со своей беспутной любовницей Бьянкой, и глуповатый Родриго, и «наперсница» Эмилия, и отец Дездемоны Брабанцио со всеми его расовыми и

кастовыми предрассудками. Но «троих» Блок трактует «мистериально».

Причина любви Отелло к Дездемоне, по словам Блока, прежде всего в том, «что в Дездемоне Отелло нашел душу свою, впервые обрел собственную душу, а с нею — гармонию, строй, порядок, без которых он — потерянный, несчастный человек».

Думаю, что это не так, и Отелло до встречи с Дездемоной не был потерянным и несчастным. Свой путь, о котором он повествует перед дожем и Сенатом, это путь мужественной борьбы, путь подлинного человека Ренессанса, где удачи и неудачи, битвы, плен и рабство, освобождение и новый путь бед и побед. И перед юной Дездемоной в доме Брабанцио раскрывался и доблестный путь человека своего времени, и тот необъятный, новый, многокрасочный мир, который познавали и осваивали титаны Ренессанса, мир, полный сказочных чудес, мир, населенный диковинными людьми — у некоторых, по словам Отелло, голова сидит ниже плеч. И Дездемону привлекло к черному воину и полководцу прежде всего то, что и у нее «особенная стать» — стать женщины «высокого» Ренессанса. Нет, она не похожа на Офелию, которая покорна там, где не надо быть покорной. Непохожа она и на Корделию — гордую и упрямую там, где гордость и упрямство становятся источником несчастий для всего, что ей дорого.

В Дездемоне живет и женственная «влажность» (определение Блока), и мужество, и сознание права на свободный выбор судьбы и спутника жизни. И самая основа ее любви к Отелло — это не сострадание, а восхищение перед тем широким миром «внутри» и «вовне» человека, который он для нее открыл.

С материнским терпением готовая простить любимому несправедливые обиды, земная, а не небесная, чистая духом и плотью, проходит Дездемона свой путь до конца, до последней страшной ночи, до последней песни — про иву, зеленую иву, песни, вошедшей стихами Фета и Пастернака в сокровищницу русской поэзии.

Когда случилось петь Дездемоне —
А жить так мало оставалось, —
Не по любви, своей звезде, она,
По иве, иве разрыдалась.

Если говорить о чисто человеческих качествах, то любящих роднит прежде всего доверчивость и великодушие, полное отсутствие того «лисьего», что усматривал в людях времени Макиавелли. Именно на этом строит свои расчеты Яго.

Что же говорит о «третьем», о Яго, Блок, поясняя «тайный смысл» трагедии актерам? «Честный Яго» — так зовут его все, и это — правда, остающаяся правдой до конца, ибо честно… служит он черту, честно отдает ему всю силу своего недюжинного ума и таланта. Потому хотелось бы видеть и Яго так же непохожим на всех окружающих, как непохожи Отелло и Дездемона. Только он светится изнутри иным, темным светом, какое-то черное сияние окружает его, и кажется все время, что если неожиданно ночью осветить его фонарем, то на стене запляшет не тень поручика Яго, а какая-то другая, бесконечно уродливая и страшная тень…»

Я хочу заступиться за черта. Когда Лоренс Оливье — Ричард III сверх человечьих сил и возможностей цепляется за жизнь, я вижу и верю: здесь, в борьбе до конца, светясь «темным огнем», гибнет зло, равное «по габаритам» тому великому, которое приносило с собой Возрождение.

Но «демонической силы» Яго я не ощущаю. Его тактика не имеет в себе ни львиного, ни лисьего. Ум (даже недюжинный) уму рознь. Яго больше схож с пауком, раскинувшим свою сеть.

Да, Блок прав: все причины ненависти к мавру, которые перечисляет Яго, недостаточны для такой «монолитной» ненависти. Истина — где-то глубже.

Но глубина-то это не «потусторонняя», а историческая.

Молодой Рихард Вагнер сказал, что самого опасного и хищного из Нибелунгов — Альбериха он вполне может себе представить с портфелем банкира в руке. Не знаю, с каким атрибутом новой формации можно представить себе Яго и чье лицо скрыто маской честного, грубоватого солдата. Но корысть, мелкое честолюбие, прямое — и тоже мелкое — мошенничество (он присваивает себе драгоценности, которые от имени Родриго якобы передает Дездемона) — все это отодвигает его чуть в будущее. Яго уже не великий преступник, а, если воспользоваться словами Брехта, всего лишь свершитель великих преступлений. Отчего, правда, сами преступления не становятся меньше.

А «янтарь закатный», куда уходят Отелло и Дездемона, это уже чуть прошлое.

«Отелло» — трагедия «историческая» и «социальная». От этого она не менее «вечная», чем другие.

Основное содержание такого куска прошлого, где в судьбах героев проступил «вывихнутый сустав» века, остается живым не только на десятилетия, но и на столетия.

И, вероятно, прав Блок, говоря: «Шекспировский «Отелло» устареет в те времена, когда изменимся мы, когда мы улетим от солнца, когда мы начнем замерзать, когда на земле вновь начнется другое, не наше движение, — поползут с полюса

зеленоватые, похрустывающие, позвякивающие глетчерные льды».

Когда Бертольт Брехт подходил в своей работе к великому произведению классика, он брал себе право не только «вычитывать» из него замысел автора, но и «вчитывать» в него свой замысел.

Еще с большим правом делает это такой «истолкователь» произведения для практики, для актеров, каким выступал Блок при постановке Шекспира в Большом драматическом театре.

Мне думается, что в статье–беседе об «Отелло» он «вчитал» в Шекспира свой замысел, свое понимание трагедии. Что же касается «Лира», то тут, по–моему, он «вычитал» самую сущность произведения.

Да, в «Лире», как и в «Гамлете» и в «Макбете», происходит много, так сказать, текущих исторических событий. Старший Гамлет — отец принца Датского — воевал со старшим Фортинбрасом, королем Норвегии, сыну которого умирающий Гамлет передает власть над своей страной, Макбет — тан Гламисский обуздывал пиктов и норвежцев. Набеги иноземцев были постоянными, и этот беспокойный «фон» тоже присутствует в трагедиях Шекспира.

Но его нет в первых актах «Короля Лира». Власть его настолько прочна и бесспорна, что он может делить натрое свое царство–поместье, чтобы уйти от дел, доживать свой век в покое и почете.

И только Время — постоянный и суровый герой трагедий великого драматурга — разрушает иллюзии старого короля. «Должно быть, в жизни самого Шекспира, в жизни елизаветинской Англии, в жизни всего мира, быть может, была в начале XVII столетия какая-то мрачная полоса. Она заставила гений поэта вспомнить об отдаленном веке, о времени темном, не освещенном лучами надежды, не согретом сладкими слезами и молодым смехом. Слезы в трагедии — горькие, смех — старый, а не молодой… Шекспир передал нам это воспоминание, как может передать только гений, он нигде и ни в чем не нарушил своего горького замысла». «…Все в этой трагедии темно и мрачно или, как говорит Кент:

> …не может быть
> Здесь радости: все горько и печально».

Все это справедливо. Но разве есть «сладкие слезы» и «молодой смех» в «Гамлете» и «Макбете»?

Разве не живет тень предательства и убийства в стенах Эльсинора и Донзинана? И разве не ощущается во всех этих трех

трагедиях — по–разному — не только «воспоминание», но и «предвидение», предощущение новой ипостаси Времени, встающей перед человечеством? И все же Блок прав. Горечь «Лира» «гуще», «концентрированней», чем в других трагедиях. Она проникает не только во все судьбы, но и во все сердца героев молодых и старых, она заставляет острее почувствовать тот распад, ту трещину, которая прошла в явлениях времени.

Ужасный век, ужасные сердца!

И исследование этих сердец Блок начинает с самых младших из тех четырех поколений, которые действуют в «Лире».

Да, Корделия чиста и прекрасна. Но, по шутливому определению Блока в одном из наших разговоров о «Лире», она «вся в папеньку», и вместе с любовью и благородством в сердце ее живет «горечь» и «тяжесть» — упрямство, гордость, не знающая предела, страшная неуступчивость, которая приводит к гибели и ее саму, и все, что ей дорого.

За Корделией — для Блока — по справедливости — встает Эдгар Глостер–младший, законный сын старого герцога.

«Эдгар есть жертва и возмездие. Эдгар искупает слабость отца своей силой. Каким же сиянием должно быть окружено это мужественное, честное и светлое сердце!» Но и на него «ужасный век» наложил свою печать. Когда брат–клеветник говорит Эдгару о той расправе, которую якобы хочет учинить над ним старый Глостер, Эдгар бежит, не пытаясь выяснить, так это или не так, бежит, как бежали дети короля Дункана, не пытаясь выяснить, искренне или лживо горе леди Макбет, в гневе или из хитрого расчета заколол Макбет тех слуг, которые спали в опочивальне убитого Дункана. «Законы» ужасного века таковы, что выяснить правду нет времени, надо просто уходить от беды, бежать из сферы опасности. И Эдгар, чистый, светлый, прямодушный, должен сменить много унизительных личин, присутствовать при смерти истерзанного пыткой отца, стать братоубийцей (пусть преступного брата) и одержать победу в решающем поединке в обличье безвестного черного рыцаря.

Блок прав. Старший брат Эдгара, незаконный сын Глостера Эдмунд, — не злодей «по призванию». Красивый, ловкий, умный, он всего лишь «прагматик» «ужасного века», не творящий зло другим просто ради зла, а любым путем добивающийся «самоосуществления» своей личности, своей судьбы. А в условиях «ужасного века» это ведет на путь преступлений. «Среднее поколение» трагедии тоже неоднородно. Муж старшей дочери Лира Гонерильи, герцог Альбанский, и честен и благороден, но он

слишком мягок для условий «ужасного века» и не может обуздать железную волю своей жены. Что касается мужа средней дочери — Реганы, то я бы сказала, что он «злодей», так сказать, «среднего уровня», принявший те «законы игры», какие царят в борьбе вокруг британского трона.

Мне кажется, что разница между Гонерильей и Реганой не так велика, как говорит Гервинус, с мнением которого солидаризируется Блок. Нет, Гонерилья не безобразна — это не «мужеобразная женщина с волчьим лицом». «Красивой змеей» называет ее герцог Альбанский. Кстати, обе дочери — и Регана и Гонерилья — красивы во всей английской иконографии. И Регана отнюдь не более женственна, чем ее старшая сестра, о чем свидетельствует то, что она собственноручно предательским ударом в спину убивает слугу, который пытался заступиться за связанного старика Глостера.

Я думаю, что более точное определение двух сестер дает сам Блок: «…обе они пошлячки, в обеих умерло человеческое и остались одни низменные инстинкты. В другую эпоху они были бы злые сплетницы, в тот век они — мрачные преступницы».

Да и «конфликт» Гонерильи с отцом начинается именно с обывательской пошлости. Ваши-де рыцари развели в замке беспорядок; я лучше вас знаю, что вам, старику, необходимо. Если бы все это было адресовано не Лиру, столкновение свелось бы к семейно–обывательскому скандалу. Но у короля масштаб был другой — и за обывательской пошлостью он ощутил «мрачное злодейство». С Гонерильей связана в трагедии и одна чрезвычайно важная тема не только шекспировской драматургии, но и всей мировой литературы — я бы назвала ее «самоистреблением зла».

Гонерилья отравила сестру Регану из ревности к красавцу Эдмунду и дала ему возможность убить вторую сестру — Корделию. Но после этого — в сущности, отказавшись от дальнейшей борьбы — она кончает с собой так же, как покончила с собой, не вынеся лежащего на ней бремени преступлений, леди Макбет.

Об этом «самоистреблении зла» Блок сказал во вступительном слове к «Дон Карлосу» Шиллера на спектакле для красноармейцев Петербургского гарнизона в 1919 году. «Вдумайтесь в то, что вы сейчас увидите. Легко ли, сладко ли жить той волчьей стае, которая осталась царствовать на земле после того, как погубила все доброе? Нет, такая жизнь — не жизнь. Легче таким людям, как эти жестокие и залитые кровью сыщики, удавиться, чем жить на свете. Ложь и зло сами себя губят, за всякое злое деяние человек рано или поздно получит

возмездие».

В сказках многих народов злодейка (чаще всего злая мачеха) получает возмездие от победившего «добра» — ее сжигают на костре, ее закупоривают в бочку с ядовитыми змеями.

Пушкин («наше все») решает вопрос «по–шекспировски»: мачеха–отравительница

> …в двери прямо побежала
> И царевну повстречала.
> Тут тоска ее взяла,
> И царица умерла.

Но пути зла многообразны. И оно умеет отравить ядом недоверия чистые и великодушные сердца. Как легко верит клевете Яго благородный мавр; как безоговорочно принимают наветы Эдмунда и старый Глостер и Эдгар. Законы жизни в «ужасном веке» тяготеют и над теми, которые не следуют этим законам, и в этом великая опасность определенного времени, еще усугубляющая ту тяжесть, горечь, сухость, которые проникли во все сердца и судьбы.

Но среди поколения «детей», о котором мы говорили, есть один герой, появившийся лишь в одной сцене, но которого никак нельзя назвать «эпизодическим лицом», — это король французский, жених Корделии, который легко и радостно, как драгоценность, уводит от несправедливого гнева отца отвергнутую дочь. Значение, весомость этого героя также понял и ощутил Блок. Нет, этот «положительный герой» не схож с другими, уже чем-то отравленными «ужасным веком».

«Рядом с Корделией и Эдгаром — нас поражает юношеский пыл, наивная непосредственность и легкость французского короля. Он кажется выходцем из другого мира, да так оно и есть на самом деле; в том мире все как-то проще и легче, люди доверчивей, человек обращается к человеку без задней мысли, не ожидая встретить в нем тайного врага».

Ближе всего к Лиру по возрасту стоят в трагедии трое — его шут, его верный друг и слуга Кент и старший Глостер.

К старому Глостеру вполне применимы слова Блока, сказанные о действующих лицах «второго плана» в трагедии «Отелло». Глостер также «пассивная жертва происходящего» и, несмотря на ужасную свою участь, «в существе трагедии не участвует», «как не участвуют в существе жизни большинство людей». Двое «верных» — шут и Кент — тоже поражены горечью и сухостью. В них обоих не хватает того «млека человеческой нежности», существование которого в сердце мужа справедливо

опасалась леди Макбет. Шут с жесткой мудростью шекспировских «дураков» твердит своему обезумевшему хозяину о том, что в «ужасный век» сохранить человечность можно, только сменив венец на дурацкий колпак.

Если не знать о «равноправной» любви Блока к тварям земным, можно бы и обидеться «за старого Кента».

«Благородство и неподкупность Кента могут вызвать слезы, — говорит Блок. — Но и Кент не светел. Он похож на большого пса с шерстью, висящей клочками. На шкуре такого пса — лысины и шрамы, следы многолетней грызни со сворами чужих собак. Он неистов в своей честности и сух в своей ласке, его доброе сердце ожесточено. Цепной пес с воспаленными красными глазами, стерегущий хозяина даже во сне…»

Похоже. И все-таки не так. Пес не судит хозяина. Кент — один из всех заступается за Корделию, отвергнутую Лиром, заступается настолько резко и бескомпромиссно, что вынужден уйти в изгнание, чтобы под чужой личиной вернуться к безумному и потерявшему царство хозяину.

Если король французский «из другого мира», то Кент, так же как и сам Лир, «из другого времени», времени еще «стабильных» патриархальных законов — открытой дружбы и вражды. И свирепый спор короля и Кента о Корделии — это спор равных, а не хозяина и «пса».

Лир
Натянут лук — не стой перед стрелою.
Кент
Спускай же тетиву: пускай стрела
Пробьет мне сердце, Кент льстецом не будет,
Когда король безумствует…
Лир
Молчи, коль жизнь ты ценишь!
Кент
Что ж, убей меня.
Убей врача и мерзкий свой недуг
Считай здоровьем. Отмени решенье,
Опомнись! Пока дышать могу,
Все стану я твердить: ты сделал худо!

«Стабильны» законы, по которым протекала «жизни нить» короля Лира, «стабильной», незыблемой, независимой от обстоятельств кажется ему и его положение в мире. «Яд недоверия», который живет даже в чистом сердце Эдгара Глостера, органически не может появиться в сердце Лира.

Старший Гамлет — отец принца Датского — воевал со старшим Фортинбрасом, Макбет — тан Гламисский усмирил восставшие против короля Дункана племена и отбивал набеги иноплеменников.

В царствование же Лира как будто не происходило ничего — оно «без исторической биографии».

Блок прав: «Он не был Королем в нашем смысле, он — большой помещик, и его королевство — не королевство, а поместье с «тенистым лесом», полным зверей, трав и ягод, с необъятными сенокосами, реками, где водится в изобилии рыба… В течение… славного царствования, не омраченного неудачей, сердце короля Лира исполнилось гордостью, размеров которой он сам не знал; никто не посягал на эту гордость, потому что она была естественна». «Положение» — король, отец, старик — для Лира незыблемы. Их не могут, не должны, не смеют изменить никакие обстоятельства. А если посмеют, тогда вступит в силу та величавая и страшная гордость, которая живет в правдивом и благородном сердце короля.

Ведь, отвергая Корделию, он не может понять, что в ответе любимой дочери, сухом и горьком в своей правдивости, как в зеркале отражено не ее сердце, а его гордость и неуступчивость, доставшиеся ей в наследство.

В безумии принца Датского «есть своя система» — это способ защитить свое право на поединок с временем во имя справедливости. И Эдгар — «бедный Том» в лохмотьях, с всклокоченными волосами, с лицом, измазанным грязью, — тоже защищает свое право на будущее и справедливые дела. Оба они — не безумные, а «себе на уме».

Лир же, для того чтобы остаться собой, должен сойти с ума, потому что он «монолитен», и более того, безумие в страшную ночь грозы и бури делает его гнев и отчаяние сопричастными гневу стихий, частью восстания «природы» против зла человеческого. И где–л о, как дальний отзвук, в трагедии Шекспира начинает ощущаться Эсхил — потому что если не было выбора у Эдипа, то у Прометея он еще был и сам он и братья его были в своих «космических» судьбах сопричастны стихиям. Безумный Лир видит больше, чем Лир «разумный». В страшную ночь, увенчанный венком из полевых цветов вместо утраченной (отданной!) короны, он вдруг по–новому ощущает и свое «стабильное», благополучное царствование:

Вы, бедные нагие несчастливцы,
Где б эту бурю ни встречали вы,
Как вы перенесете ночь такую,

С пустым желудком, в рубище дырявом
Без крова над бездомной головой?
Кто приютит вас, бедные? Как мало
Об этом думал я! Учись, богач,
Учись на деле нуждам меньших братьев,
Горюй их горем и избыток свой
Им отдавай, чтоб оправдать тем Небо!

Ну что ж. Погибли добрые и злые. Отомщена (смертью Эдмунда) казненная Корделия, убит герцог Корнуэлский, мертвы Регана и Гонерилья. Скончался, обняв тело любимой дочери, король Лир.

Порок «самоистребился» или наказан, но и добродетель не торжествует; победа пришла слишком поздно.

И все же я не уверена в том, что Блок точно трактует урок, преподанный трагедией Шекспира.

Да, Шекспир сам не дает читателю и зрителю прямого указания. Но ведь «смириться перед тяжкою годиной» предлагает не «черный рыцарь», победивший во имя справедливости, Эдгар (Глостер), а добрый, благородный, но слишком мягкий для «ужасного века» герцог Альбанский — единственный после Корделии, кого из родных любил Лир.

Конечно, все сказанное здесь не исчерпывает «шекспирианы» Блока.

Даже у меня еще жива память о его чисто пушкинской симпатии к толстобрюхому и беспутному Фальстафу. И я помню, но мне трудно облечь в слова мысль Блока о том, почему Антонио, «венецианский купец», живет, в сущности, только в заглавии произведения, как-то «отстранение», почти «загадочно», не принимая участия в тех перипетиях своей судьбы, которыми так страстно занимаются его окружающие.

У Блока в разные периоды творческой жизни бывали разные спутники: Аполлон Григорьев и Гейне, Ибсен и Стриндберг.

Как «солнце над Россией» видел он Льва Толстого. Сложными, более сложными, чем полагают исследователи, были его отношения с Достоевским.

Но совсем особой была связь Блока с двумя гигантами литературы мира — с Пушкиным и Шекспиром.

Она так или иначе присутствует в его творческом сознании в течение всей его жизни — до мыслей о «Лире» меньше чем за год до смерти, до низкого поклона Пушкину —

Уходя в ночную тьму
С белой площади Сената.

1985

notes

Примечания

1

Зернышко мускуса, которое покоится Незримо в глубине моей вечности.

2

Двоюродный брат Блока — литературовед Георгий Петрович Блок.

3

Подобно пенорожденной сияет Моя любимая в блеске красоты.